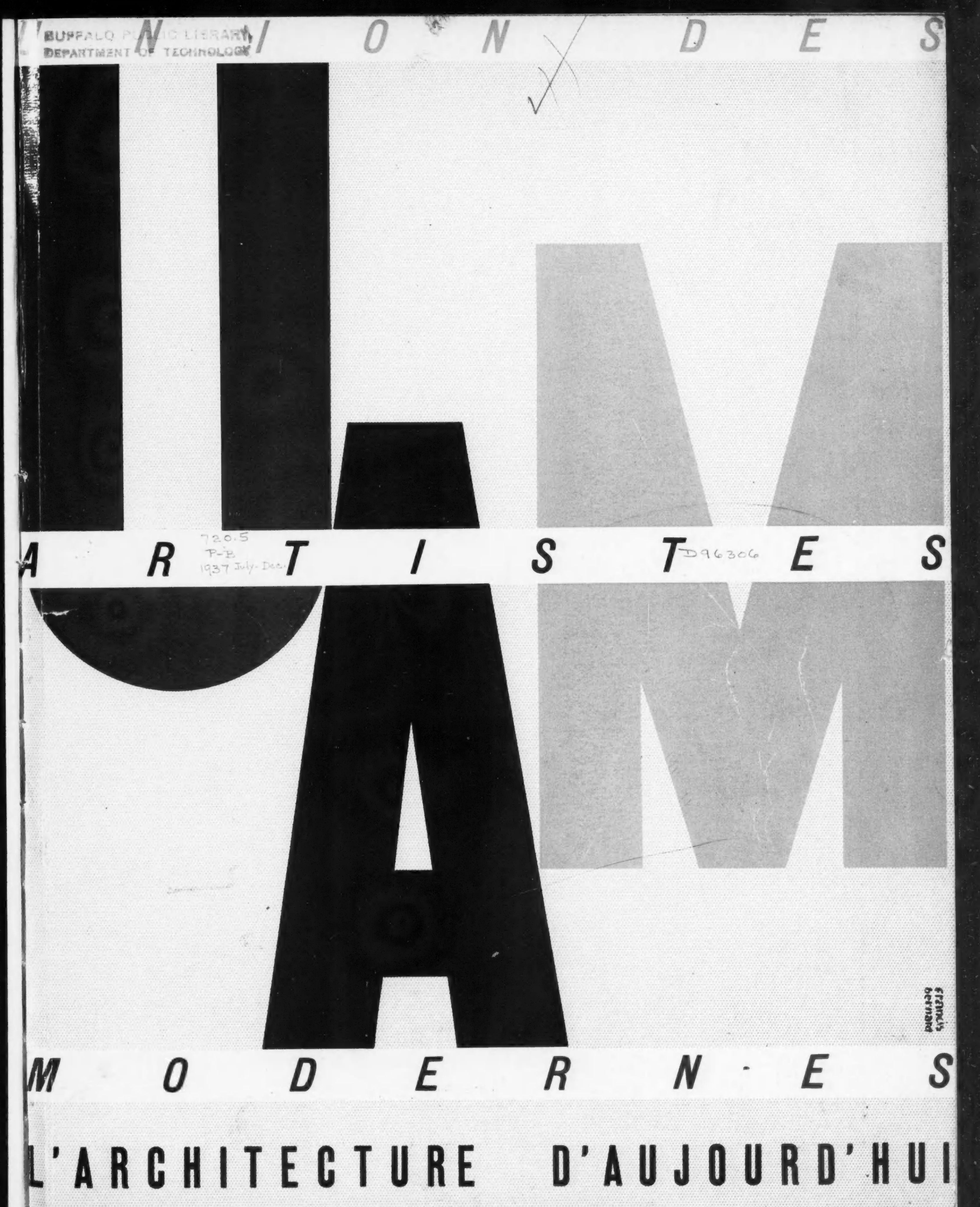


L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

REVUE MENSUELLE — 8e ANNÉE — No 7 — JUILLET 1937

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

5, RUE BARTHOLDI, BOULOGNE-SUR-SEINE - TÉLÉPHONE: MOLITOR 19-90, 19-91

REVUE MENSUELLE - HUITIÈME ANNÉE - NUMÉRO 7 - JUILLET 1937

★

★

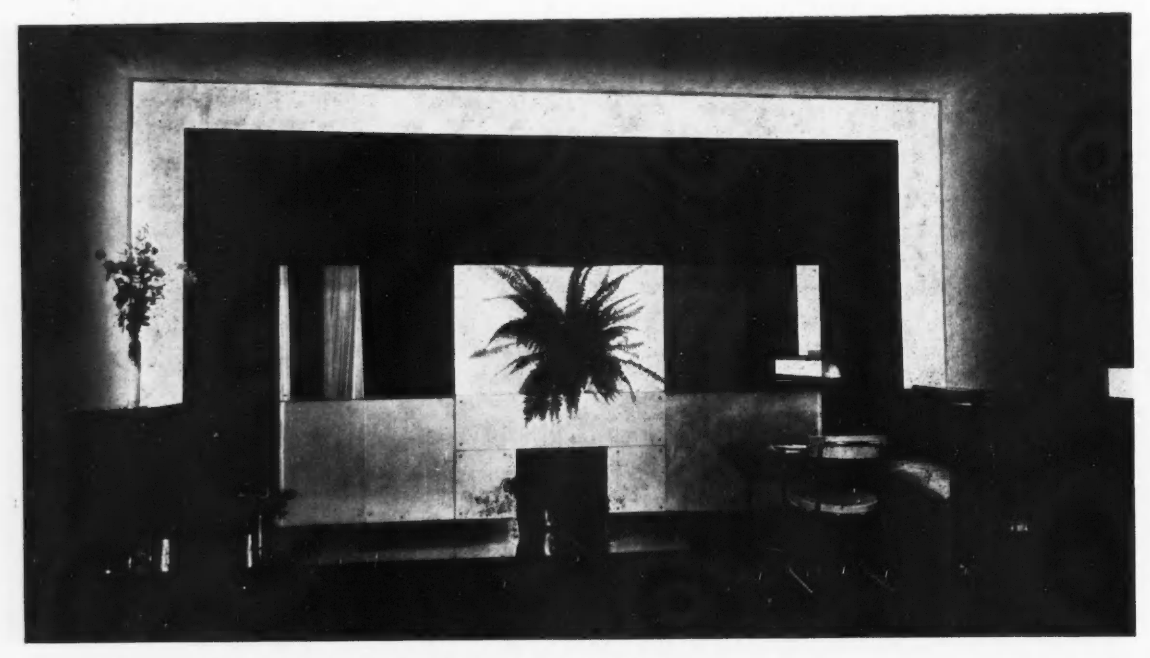
Dépositaires Généraux de « L'Architecture d'Aujourd'hui » à l'Etranger. — Roumanie: Librairie « Hasefer », Rue Eugen Carada, Bucarest. — Espagne: Editions Inchausti, Alcala 63, Madrid. — Argentine : Acme Agency, Casilla Correo 1136, Buenos-Ayres. — Brésil : Publicacoes Internacionaes, Avenida Rio Branco, 117, Rio-de-Janeiro. — Chili : Librairie Ivens, Casilla 205, Santiago. — Colombie: Librairie Cosmos, Calle 14, N° 127, Apartado 453, Bogota. — Australie : Florance et Fowler, Elisabeth House, Elisabeth Street, Melbourne Ct. — Pérou : Librairie Hart et Cie, Casilla 739, Lima. —Danemark: Librairie Arnold Busck, 49, Koebmagergade, Copenhague. — Uruguay: Palnitzki, Calle Dionisio Orribe 3222, Montevideo

TARIF DES ABONNEMENTS :

Tarif des abonnements : France et Colonies :
Un an (douze numéros) .... 200 Fr.
Pays étrangers à 1/2 tarif postal : un an 275 Fr.
Pays étrangers à plein tarif postal .... 300 Fr.

Pour les pays étrangers acceptant les abonnements poste : 200 fr. + taxe variable. — Se renseigner à votre bureau de poste ou chez votre Libraire.

PRIX DE CE NUMÉRO : FRANCE ET COLONIES : 20 FR. ÉTRANGER 30 FR.



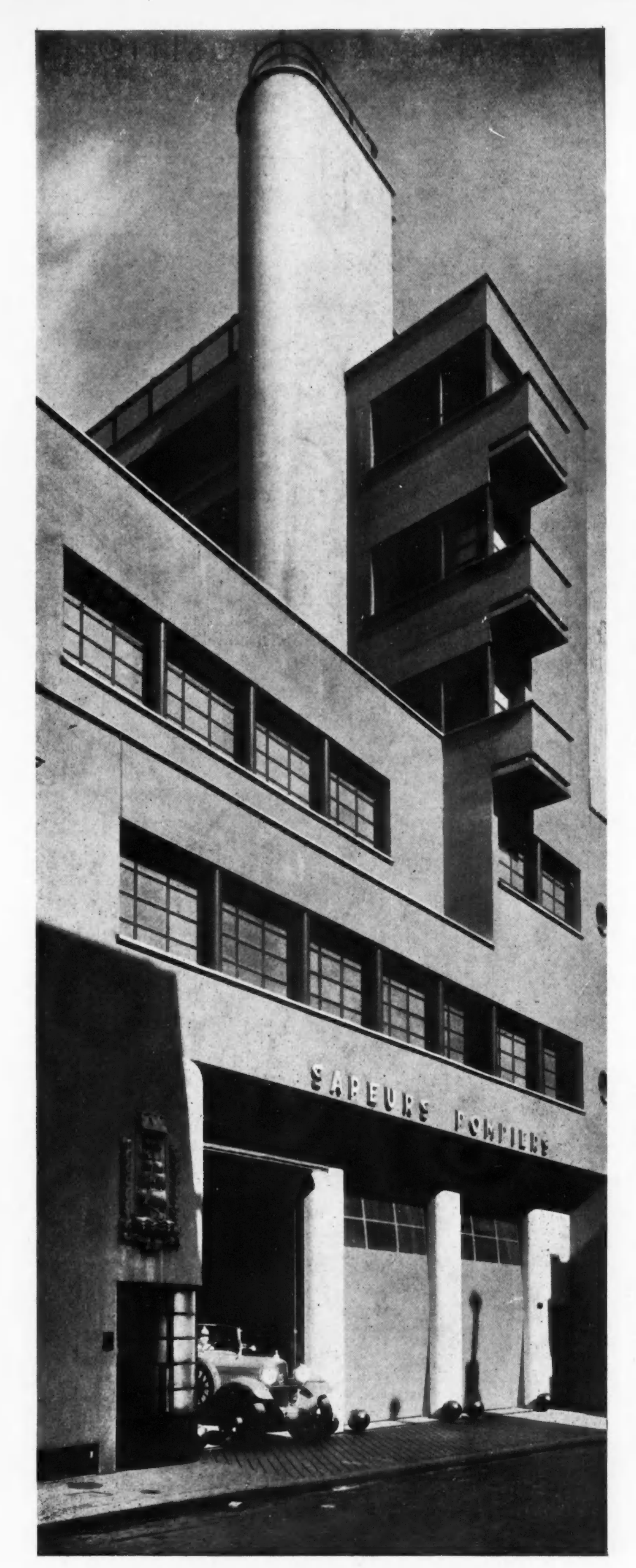
LIVING-ROOM - FRANTZ, PH. JOURDAIN ET ANDRE LOUIS, ARCHITECTES 1932

U. A. M.

ŒUVRES DE :

Rose Adler, Jacques André, Pierre Barbe, Louis Barillet, Maurice Barret, Jean Bastard, Eugène Beaudouin, Francis Bernard, Pierre Chareau, Paul Colin, Etienne Cornault, Cravoisier, Joseph Csaky, Sonia Delaunay, Jean Dourgnon, W. M. Dudok, Marcel Gascoin, Albert Gleizes, Adrienne Gorska, André Hermant, Hélène Henry, René Herbst, Pierre Jeanneret, Frantz, Ph. Jourdain, Francis Jourdain, Robert Lallemant, Lambert-Rucki, Micheline Laurent, Le Corbusier, Le Chevallier, Fernand Léger, Claude Lemeunier, Claude Lévy, Marcel Lods, André Louis, Charles Loupot, André Lurçat, Rob. Mallet-Stevens, J. et J. Martel, Gustave Micklos, Pierre De Montaut, Jean-Charles Moreux, Charles Peignot, Jean Puiforcat, G. H. Pingusson, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, André Salomon, Gino Severini, Hébert Stevens, Survage, Raymond Tempiier, Maximilien Vox.

MEMBRES DE L'U. A. M.



U. A. M.

Lorsqu'il y a peu d'années fut créée l'Union des Artistes Modernes, quelque mauvaise humeur se manifesta dans le public, dans le public s'intéressant aux questions d'art et parmi certains milieux d'artistes. « Encore un groupement! Et quel groupement! Des fauves, des excentriques, des illuminés, etc., etc... » Et certains critiques d'art attaquèrent avec cette audace qu'autorise la certitude de pouvoir être sévère pour des artistes, sans aucune crainte: faire du tort à un artiste qu'on n'aime pas ou qu'on ne comprend pas est moins dangereux que de s'attaquer à un produit commercial! « Tel chocolat est immangeable! » « Telle voiture ne tient pas la route! » Ça, on n'oserait pas le dire, le chocolat ou la voiture ont moins bon caractère que l'artiste! Donc, dès sa création, l'U. A. M. connut une haine farouche: revues, conférences s'élevèrent contre l'art moderne avec une véhémence étonnante. Car le crime consistait à vouloir être de son époque! L'U. A. M. était « pour » quelque chose et non « contre » quelqu'un. Son but est de créer et non de critiquer. Construire et non flétrir. Pourtant, combien elle eut d'ennemis!

Jamais l'U. A. M. n'a attaqué un homme, une personnalité. Elle aurait pu blâmer bien des choses, elle s'est abstenue; la laideur des timbres-poste, des billets de banque, des boîtes de cigarettes, l'embouteillage des fortifications démolies par des immeubles coagulés, la saleté des marchés en plein air, la stupidité de certains monuments, la laideur de bien des statues édifiées sur nos places publiques, toutes ces offenses aux hommes contemporains l'ont scandalisée, mais elle n'a point réagi. Je le répète, sa ligne de conduite n'est pas de porter des jugements ou d'exprimer des regrets, c'est de composer, de créer. L'U. A. M. est faite d'artistes et c'est par la réalisation que la masse est frappée. Une bicoque bien conçue peut créer plus de sympathisants qu'une campagne de presse, nous en avons des preuves.

Les expositions de l'U. A. M., au Pavillon de Marsan, à la Galerie Georges Petit, à la Galerie de la Renaissance, eurent un énorme succès, malgré de très faibles moyens! L'U. A. M. allait de l'avant non pour « épater » mais pour être de son temps. Les problèmes économiques, sociaux ne la laissèrent pas indifférente: une maison, une chaise, une sculpture « doivent » aujourd'hui être différentes de ce qu'elles étaient hier.

L'U. A. M. enfin, « marchant » toujours tout droit, remporta une énorme victoire. Il suffit de feuilleter les revues d'art vieilles de quelques années. Sur une page, les « fous » de l'U. A. M., sur cent pages, les « autres ». Et maintenant? la plupart des « autres », les ennemis d'hier font figure de bons élèves. Ils ont crié, mais ils ont suivi. Peut-on nier l'influence d'un Le Corbusier en architecture, d'un Cassandre en affiches, d'un Legrain en reliures, d'un Chareau en ameublement, d'un Barillet en vitraux, d'une Hélène Henry en tissus, d'un Francis Jourdain en décoration, d'un Puiforcat en orfèvrerie? Et l'U. A. M. est composée de soixante membres, tous animés d'un même idéal. Tous créateurs, chercheurs unis, une équipe de jeunes, sinon par l'âge, du moins par la pensée.

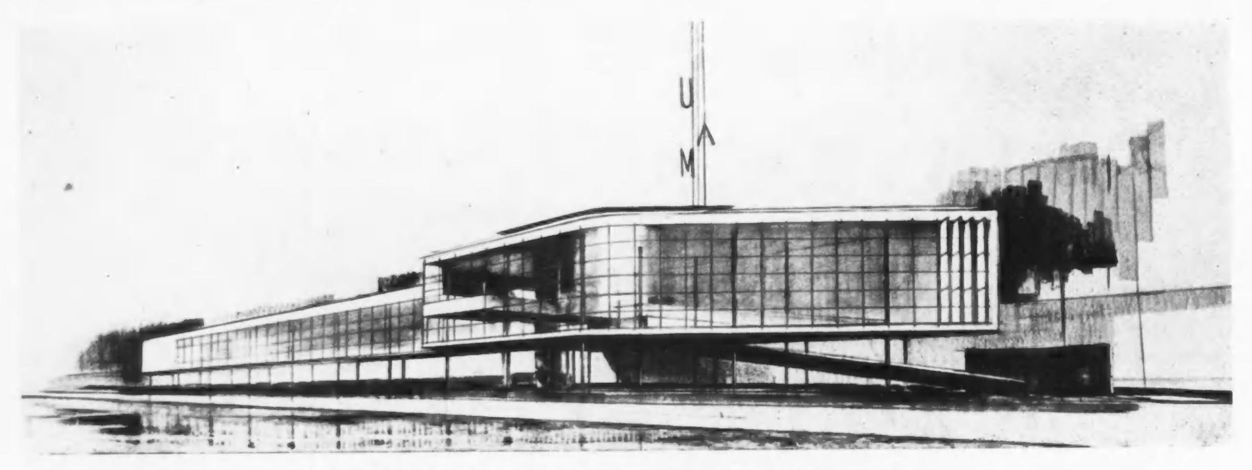
Et vint 1937. L'Exposition et la Direction Générale des Beaux-Arts offrirent à l'U. A. M. un magnifique terrain et des crédits autorisant une manifestation intéressante. Le public jugera l'effort de l'U. A. M.

Son pavillon, sa construction, son installation, les œuvres exposées, toutes personnelles, ont l'unité que procure une même pensée.

L'U. A. M., qu'on a voulu étouffer, est bien vivante.

Rob. MALLET-STEVENS,
Président de l'Union des Artistes Modernes.

LE PAVILLON DE L'U. A. M. A L'EXPOSITION



PAVILLON DE L'U. A. M. A L'EXPOSITION DE 1937. ARCHITECTES: PINGUSSON, JOURDAIN ET LOUIS

Par sa démonstration dans le cadre de l'Exposition 1937, l'U.A.M. se propose d'affirmer sa continuité et son actualité, l'une et l'autre d'ailleurs solidaires, en rattachant son action des 10 dernières années qui a fortement influencé l'œuvre des artistes de notre temps, à son action présente et à celle qu'elle se propose pour les années à venir ; action qui se trouve être à la fois dans le sens de ses propres buts et dans la ligne proposée par le programme de l'Exposition sous la devise : « Art et Technique ». L'U.A.M. montrera donc les œuvres récentes ou anciennes de ses membres et leurs projets les plus caractéristiques, puis les recherches qu'elle a entreprises pour la révision de l'objet usuel séparé à tort dans la production industrielle de l'objet dit « d'art », objet d'exception et de privilégié. Par la création de modèles nouveaux établis en liaison avec les techniciens de l'industrie, elle s'efforcera de réaliser un premier essai de synthèse des efforts des artistes et des industriels, — une suite de petits objets de bazar ou des catalogues des fournisseurs du bâtiment, objets étudiés en vue d'une large diffusion par la machine sera une application des principes de l'U.A.M. et de ses idées sur le rôle social de l'artiste, non plus exclu de la vie courante, mais s'y intégrant au contraire comme un des éléments les plus agissants. Incorporées à l'architecture intérieure du pavillon (René Herbst, architecte-décorateur), l'U.A.M. montrera ensuite différentes réalisations d'ensemble de pièces d'habitation ou d'installations de sports. Les peintres et sculpteurs seront dans cette manifestation, largement incorporés à l'œuvre commune, puisque le grand hall sera enrichi d'une très grande peinture murale due à la collaboration de 3 de nos camarades (Fernand Léger, Survage et Gleizes) et que les entrées et sorties de notre pavillon seront affirmées par 4 sculpteurs (Lambert-Rucki, Miklos, J. et J. Martel, Csaky et appuyées par nos affichistes (Carlu, Cassandre, M. Bernard, Paul Colin, Loupot) enfin le pavillon comportera au dernier étage avec une vaste terrasse disposant d'une vue étendue sur la rivière et toute l'exposition, un centre d'accueil (Pierre Chareau, architecte-décorateur) qui sera pour les artistes provinciaux ou étrangers un point de ralliement, un lieu de repos et l'occasion d'échange d'idées.

L'architecture du pavillon exprime aussi fidèlement que possible le programme fixé: établi sur la rive gauche de la Seine sur la berge du Gros-Caillou entre le pont des Invalides et celui de l'Alma, le pavillon fait face à la rivière sur une longueur de 80 mètres, il dispose vers l'aval d'un très vaste panorama par-dessus les jardins qui le bordent, jusqu'à la Porte de l'Alma et vers l'amont jusqu'à la porte de la Concorde.

Construit en charpente métallique avec parois extérieures en « morélo » cérame et en menuiseries métalliques, il a été réalisé entièrement en éléments standards, usinés et montés à sec (exception faite pour le parvis d'entrée en béton armé; c'est à cette technique que nous devrons la grande rapidité de réalisation (10 semaines).

On y accède soit depuis la circulation du bord de l'eau, soit par le quai d'Orsay à travers les jardins. Les visiteurs provenant de l'un ou de l'autre niveau commencent leur visite au même point dans le vestibule d'entrée où ils trouveront dans une librairie les renseignements bibliographiques sur les membres de l'U. A. M. et leurs œuvres et divers ouvrages sur l'art moderne; dans ce vestibule, deux points attractifs: un panneau de J. Lurçat donnant graphiquement les buts et tendances de notre groupe et une pièce de maîtrise un escalier d'une technique très audacieuse dû à J. Prouvé; la visite se continue par la galerie d'exposition d'architecture (agencement par A. Hermant, architecte) galerie suspendue à mi-hauteur dans le vide du hall principal et d'où le regard découvre successivement les jardins de l'U. A. M. dûs à J.-Ch. Moreux, architecte; la galerie des ensembles et le grand hall en vue plongeante; on accède à ce dernier par une rampe en pente douce adossée au mur du fond. Le grand hall est composé en tenant compte du prospect exceptionnel de plus d'un demi-kilomètre sur la Seine et sur le paysage animé qu'elle réalise pendant l'exposition.

Ayant circulé à travers les divers stands qui montreront les diverses productions et recherches de nos camarades depuis les projets d'architecture intérieure jusqu'aux modèles d'objets usuels en passant par les tissus, les meubles, les tapis, les téléphones, etc., les visiteurs atteindront la galerie des ensembles placée entre les jardins et la Seine sur laquelle elle s'ouvre largement; dans cette galerie seront exposées les pièces de la maison ou des installations sportives (campement de montagne, etc.).

Enfin, les visiteurs admis au centre d'accueil trouveront une documentation complète sur les œuvres et sur les projets des membres de l'U. A. M. ainsi qu'un bureau de correspondance et de lecture.

La surface occupée par l'ensemble de notre exposition est de 900 mètres environ, celle des jardins est de 1.000 mètres environ; le développement de la concession le long de la Seine est de 100 mètres environ. L'éclairage intérieur et extérieur du parvis étudié et réalisé par M. A. Salomon, ingénieur éclairagiste révèlera certaines nouveautés comme appareillage et comme technique.

HISTORIQUE

DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES



1930



1931

1929

FORMATION DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES
BUT

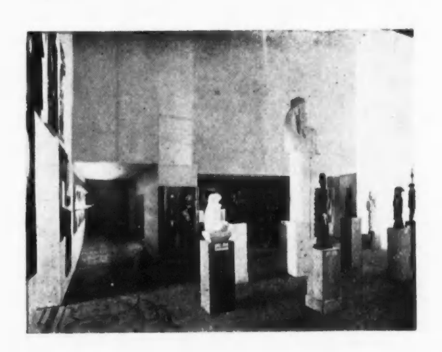
Article I[er] des statuts. — L'Association dite Union des Artistes Modernes a pour but de grouper des artistes en sympathie de tendances et d'esprit, de rassembler leurs efforts et d'en assurer la manifestation au moyen d'une exposition internationale annuelle à Paris et d'un bulletin de propagande.

MEMBRES FONDATEURS

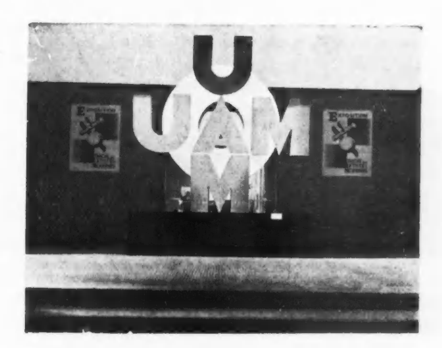
Pierre Barbe, architecte - Louis Barillet, maître-verrier - Jean Burk, décorateur - Pierre Chareau, décorateur - Etienne Cournault, décorateur - Joseph Csaky, sculpteur - Sonia Delaunay, décorateur tissus - Jean Fouquet, bijoux - Eileen Gray, décorateur - Hélène Henry, tissus - René Herbst, décorateur - Francis Jourdain, décorateur - Robert Lallemant, céramique - Jacques Le Chevallier, décorateur. Pierre Legrain, décorateur - Rob. Mallet-Stevens, architecte - Pablo Manes, sculpteur - Jean et Joël Martel, sculpteurs - Gustave Miklos, sculpteur - Charlotte Perriand, décorateur - Jean Prouvé, ferronnier - Jean Puiforcat, orfèvre sculpteur - Gérard Sandoz, bijoux - A. Salomon, ingénieur éclairagiste - Raymond Templier, bijoux.

COMITÉ DIRECTEUR

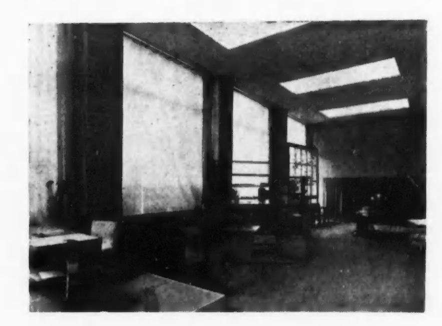
Hélène Henry - René Herbst - Francis Jourdain - Rob. Mallet-Stevens - Secrétaire: Raymond Templier.



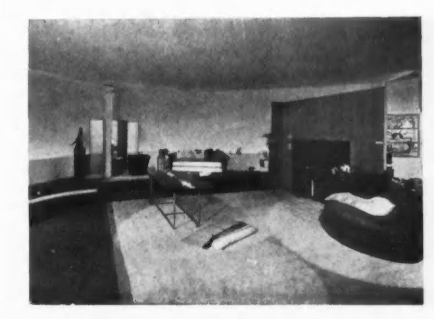
1930



1932



1931



1933

1930

PREMIÈRE EXPOSITION DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES

Musée des Arts Décoratifs
Pavillon de Marsan
(Palais du Louvre)
11 Juin - 14 Juillet 1930

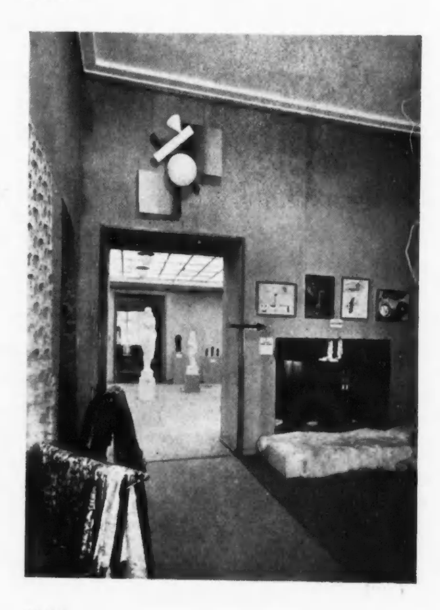
Nouveaux membres: Georges Bastard, objets d'art - Jean Burkhalter, décorateur - Jean Carlu, affiches - Paul Colin, affiches - Dourgnon, éclairagiste - Lucie Holt Le Son, décorateur - J. C. Moreux, architecte - Louis Sognot et Charlotte Alix, décorateurs.
Participations étrangères: Alfred Gellhorn, Berlin - B. Van der Leck, Blaricum (Hollande). E. Josef Margold, Berlin - Joep Nicolas, Roermond (Hollande) - Willem Penaat, Amsterdam G. Rietveld, Utrecht.

1931

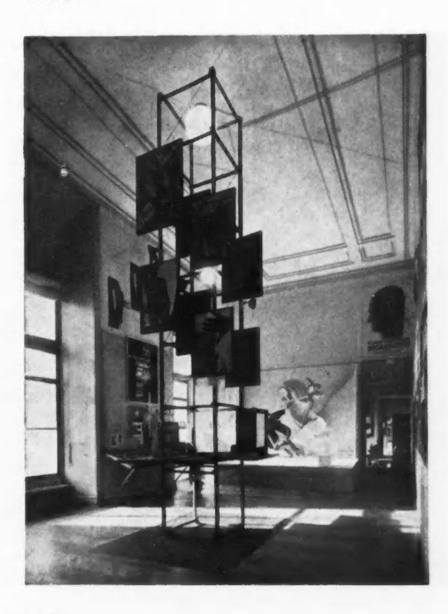
DEUXIÈME EXPOSITION DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES

Galerie Georges Petit

Comité d'organisation: Pierre Barbe - Georges Bastard - Jean Carlu - Hélène Henry - Jan Martel - Secrétaire: Raymond Templier.
Nouveaux membres: Victor Bourgeois, architecte, Bruxelles - Jean Dourgnon, éclairagiste. W. M. Dudok, architecte, Hilversum (Hollande) Marcel Gascoin, décorateur - Alfred Gellhorn, architecte, Berlin - Walter Gropius, architecte, Berlin - Jean Lambert-Rucki, sculpteur - Le Corbusier et Jeanneret, architectes - A. Josef Margold, architecte, Berlin - Joep Nicolas, vitraux, Roermond (Hollande).
Participations étrangères: Robert Foster, New-York - Ashley Havinden, Londres - Fritz Huffner, Erfurt - Mc. Knight Kauffer, Londres - Leistikow, Moscou - Moholy-Nagy, Charlottenburg - Kurt Schwerdtfeger, Stettin - Tschichold, Munich.



1931



1932

1932

TROISIÈME EXPOSITION DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES

4 Février - 7 Mars

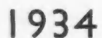
Pavillon de Marsan (Palais du Louvre)
Comité d'organisation: Rob. Mallet-Stevens - Pierre Chareau - Pierre Barbe - Jean Carlu - J. et J. Martel - Miklos.
Nouveaux membres: Adrienne Gorska, architecte - Gabriel Guevrekian, décorateur - Fritz Huffner, arts graphiques, Erfurt (Allemagne) - Claude Lemeunier, arts graphiques - André Lurçat, architecte - Alberto Sartoris, architecte, Turin (Italie) - Tschichold, arts graphiques, Munich (Allemagne) - Maximilien Vox, arts graphiques.
Participations étrangères: Bottini - Van der Vugt - Brinkman - Joseph Capek - Irène Codreano - Goldfinger - Griffini - Hoeben - O. Kerhart - Kloutzis - Lahayen y Aizpurna - Lebedef - Musatov - Prampolini - Rada - Sedlacek - Les Frères Stenberg - Sutnar - Tonageri. Vietti - Zielinski.

1933

QUATRIÈME EXPOSITION DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES

Juin

Galerie de la Renaissance, rue Royale
Nouveaux membres: Bijwoet, Rotterdam - De Montaut, architecte - A. M. Cassandre, arts graphiques - Charles Loupot, arts graphiques - Charles Peignot, arts graphiques.



1934

MANIFESTE DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES

Pour l'Art Moderne, Cadre de la Vie Contemporaine (avec la collaboration littéraire de Louis Cheronnet)
Nouveaux membres: Rose Adler, reliures - Francis Bernard, art graphique - Carlo Rim, art graphique - Frantz-Philippe Jourdain, architecte - Jacques Le Chevallier, vitraux.

SALON D'AUTOMNE 1934

Exposition de cabines en acier (paquebots)
Participation de: Pierre Barbe - Pierre Chareau - Marcel Gascoin - René Herbst - Frantz-Philippe Jourdain - André J. Louis - Rob. Mallet-Stevens - G. H. Pingusson.

3me SALON DE LA LUMIÈRE 1935

Participation de: Rose Adler - Barillet et Le Chevallier - Francis Bernard - Jean Carlu - Cassandre - Pierre Chareau - Paul Colin - Dourgnon - Hélène Henry - René Herbst - F. P. Jourdain et A. Louis - Lambert-Rucki - Le Corbusier et Jeanneret - Fernand Léger - Mallet-Stevens - J. et J. Martel - Miklos - Pingusson - Puiforcat - Salomon - Severini - Templier.



1932



1933

SALON D'AUTOMNE 1936

Exposition d'architecture et mobilier scolaire
Participation de: Beaudouin et Lods - Rob. Mallet-Stevens - René Herbst - Marcel Gascoin - André Lurçat - Frantz-Philippe Jourdain. André J. Louis - Jacques André - Jean Prouvé. Cravoisier - Pocheron - Moreux - Sognot - Lemeunier - Jean Carlu - Francis Bernard - Fernand Léger - Rose Adler - Maximilien Vox - Maurice Barret - Pierre Chareau - Claude Lévy. Charles Peignot - J. et J. Martel - Salomon - Dourgnon - Miklos - Lambert-Rucki - Csaky.

SALON DES ARTS MÉNAGERS 1937

Exposition de mobilier scolaire

Participation de: Beaudoin et Lods - Rob. Mallet-Stevens - René Herbst - Marcel Gascoin - André Lurçat - F. P. Jourdain et A. Louis - Jacques André - Jean Prouvé - Cravoisier - Pocheron - Maurice Barret - Pierre Chareau - Claude Lemeunier - Jean Carlu - Francis Bernard - Fernand Léger - Rose Adler. Maximilien Vox - Charles Peignot - J. et J. Martel - Salomon - Dourgnon - Miklos - Lambert-Rucki - Csaky.

1936-1937

PRÉPARATION DE L'EXPOSITION DES ARTS ET TECHNIQUES

COMITÉ 1936-1937

Président: Rob. Mallet-Stevens.
Secrétaire: Marcel Gascoin.
Trésorier: Raymond Templier.
Membres: Pierre Chareau - Lambert-Rucki - Charles Peignot.

COMITÉ D'ORGANISATION

Architectes: G. H. Pingusson - F. P. Jourdain - André Louis — Organisation générale: René Herbst — Centre d'accueil: Pierre Chareau — Membres: Jean Carlu - Fernand Léger - Miklos - Moreux.

PROGRAMME GÉNÉRAL

Extérieur: Manifeste réalisé par Francis Bernard — Sculptures de J. J. Martel - Lambert-Rucki - Csaky - Puiforcat — Bas-relief de Miklos — Jardin dessiné par Charles Moreux.
Intérieur: 1° Exposition des œuvres des membres — 2° programme divers réalisé par les membres: a) objets bon marché - b) pédagogie - c) sanitaire.

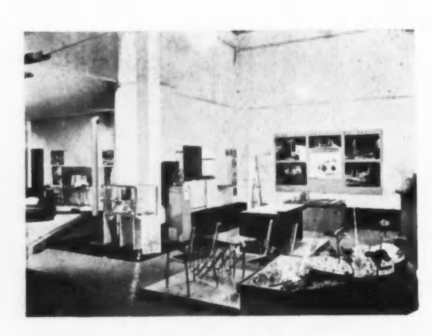


1933





1933



1933



MUSÉE ET INSTITUT DE ZOOLOGIE A NANCY — J. ET M. ANDRÉ, ARCHITECTES

POUR L'ART MODERNE

CADRE DE LA VIE CONTEMPORAINE

EXTRAITS DU MANIFESTE DE L'UNION DES ARTISTES MODERNES

...Nous disons seulement que lorsqu'on a conscience de ses responsabilités dans la conduite d'un passage difficile, tout vain attendrissement peut être désastreux quant aux résultats de l'entreprise.

Nous pensons que l'árt doit être en état de révolution permanente. Tant pis pour les morts, c'est-à-dire les faits accomplis. Il ne s'agit pas de les nier en tant que faits d'art, mais il faut savoir ne leur demander que les leçons nécessaires.

DESCARTES nous donnerait raison, lui qui disait:

« Lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquaient aux siècles passés, on demeure ordinairement ignorant de celles qui se pratiquent en celui-ci. »

Et TAINE serait aussi de notre avis, lui qui donne ce conseil en paraphrasant Gœthe:

« Emplissez votre esprit et votre cœur, si larges qu'ils soient, des idées et des sentiments de votre siècle et l'œuvre viendra. »

Pour voir clair dans notre étude, nous ne pensons pouvoir mieux faire que de classer les griefs, reproches et accusations qu'a eu à subir, ces derniers temps, l'art moderne. Aussi nous toucherons aux quatre grands points du problème.

Aux yeux de ses détracteurs, l'art moderne:

Est d'inspiration étrangère;

Esclave de la machine, il tue les métiers d'art et la tradition artisanale;

Il crée le chômage et ruine l'expansion du goût français;

Enfin en tant que style, il est d'une pauvreté qui confine à l'inexistence, par conséquent, il ne saurait procurer aucune satisfaction esthétique.

Nous allons donc d'abord considérer l'art en tant qu'expression d'une tradition nationale, puis nous parlerons du beau et de ses rapports avec la machine d'une part, et le commerce, d'autre part, et enfin nous donnerons notre opinion sur l'ornement.

Et c'est seulement alors, la place étant nette, que nous proposerons nos conceptions personnelles, car nous ne pensons pas être des destructeurs, mais des constructeurs.

LA LEÇON DE L'HISTOIRE

Les espèces végétales transplantées, si elles ne meurent pas, ne tardent pas, en s'acclimatant, à perdre leur caractère d'origine et à subir les transformations que leur imposent un climat et un terrain nouveaux. L'histoire de l'art est une longue suite d'exemples d'acclimatations de ce genre, à la suite d'échanges ou d'influences.

La Grèce primitive emprunte aux Assyriens un style qu'elle harmonise, clarifie et équilibre avant de le faire sien, et de le léguer ensuite à Rome qui, parvenu et officiel, y ajoutera un brio surabondant. L'originalité de Byzance, qui sera la mère des écoles russes, scandinaves, celtiques, lombardes et arabes, c'est d'être une fusion gréco-romano-asiatique !

Plus près de nous, et pour ne parler que de la France, nous voyons Henri IV envoyer en Flandre des artisans pour y apprendre certains métiers; François Ier accueillir au château de Fontainebleau des Italiens qui y fonderont une école d'où sortira la Renaissance française; le XVIIe siècle laissera venir Oppenord des Pays-Bas. Et le XVIIIe siècle écoutera les leçons de l'Italien Caffiéri et du Rhénan Riesener. Le XIXe siècle enfin subira sans murmurer l'influence du romantisme anglo-saxon, et ne tardera pas à le faire sien. En contre-partie, notre pays aura exporté le gothique de l'Ile-de-France et le classicisme de Versailles, dont les ordonnances étaient assez fortes — parce que parfaitement idiosyncrasiques — pour s'expatrier et s'assimiler.

Car tout dépend des facultés d'assimilation de chaque essence artistique. Il n'y a pas dégénérescence, mais fusion dans un patrimoine national nouveau.

Ainsi donc, pour l'art moderne, l'alternative est simple: ou il nous vient effectivement de l'Etranger, et il ne tient qu'à nous de le franciser, ou bien il représente, si dépouillé soit-il, des qualités essentiellement françaises, et il continuera — par sa propre vertu — à maintenir notre prestige hors de nos frontières.

COPIE OU CRÉATION

Ne craignons donc rien des copies éventuelles ou de la concurrence possible si nous savons mettre dans nos créations ce je ne sais quoi inimitable — même dans les lignes les plus simples — qui est à proprement parler l'esprit national.

Craignons tout, au contraire, si l'art français continue à n'offrir que des copies de styles, ou des répétitions de décors périmés.

Que veut-on ? S'imposer. Alors il ne faut pas suivre le mouvement, mais le précéder. Et cet universalisme actuel, fils de l'ancien échange continuel, entre les cours d'Europe, et signe de classicisme, pour le diriger, ne faut-il pas commencer par l'admettre ?

On ne peut que sourire devant une telle méconnaissance de la marche de la destinée de l'humanité, puisqu'il n'existe pas de civilisation digne de ce nom qui ne fit tache d'huile et ne fut à évolution internationale.

LE PROGRÈS ET L'ART

...L'histoire des métiers d'art, que semblent ignorer volontairement, pour les besoins de la cause, les adversaires de l'art moderne, n'est pas moins significative.

Pas plus qu'on ne veut admettre, on ne veut s'adapter.

Et pourtant, cette histoire n'est qu'une suite d'adaptations continuelles à des progrès de fabrication. C'est ce long enchaînement de disparitions de procédés périmés et d'éclosion de techniques nouvelles qu'il faut considérer et non se lamenter sur « l'accident actuel ». Qu'on le veuille ou non, la parole est à l'avenir. Et chaque progrès a toujours été payé d'une rançon sociale. Les bateliers et les conducteurs de diligences déboulonnèrent stupidement les rails des premiers chemins de fer. Plus sagement, les cochers de fiacre se firent chauffeurs de taxis. Mais constater cela c'est faire le procès du progrès et non la critique de l'évolution artistique.

La machine appliquée à l'art tue, dites-vous, l'artisanat, consomme la perte des traditions artistiques que seuls pouvaient conserver les métiers de mains, et est incapable de produire une œuvre d'art réelle.

Voire.

D'abord le tour du potier n'est-il pas une machine ?

Et ce tour, ne servit-il pas bien souvent à faire, dans les siècles lointains, des pots « standard », des pots en série, de pauvres pots, qui ne furent jamais des objets de luxe et qui, sans doute, étaient dans leur « neuf » fort méprisés par les « gens bien » pour leur vulgarité, au sens étymologique du mot, mais que maintenant nous plaçons sur des étagères comme des œuvres d'art.

Et que pensez-vous de l'imprimerie ? Ne chérissez-vous pas autant un elzévir, un in-quarto sorti des presses de Plantin, un incunable (pour ne même pas parler de la bibliophilie moderne) qu'un manuscrit ?

LA MACHINE ET L'ART

...La machine, cette pelée, cette galeuse, dont on veut faire venir tout le mal, ne tue ni la dextérité ni la conscience professionnelle. Non plus d'ailleurs qu'elle ne crée le chômage et la mévente.

Car pour les besognes identiques, elle fait travailler souvent bien plus d'ouvriers qu'autrefois: elle a créé le « réemploi », qui multiplie les affaires commerciales; elle a fait surgir des activités nouvelles, et elle utilise dans bien des cas — il faut le dire, le dessin n'ayant rien à faire à la chose — autant d'ouvriers pour l'uni que pour le décoré.

Mieux encore: cette machine a permis un curieux renversement des valeurs créatrices. Si l'on compte actuellement moins d'ouvriers d'art, par contre, l'on a vu se multiplier singulièrement la quantité d'artistes s'occupant d'arts appliqués. Hier des ouvriers d'art faisaient de façon restreinte des ouvrages « artistiques » (?), aujourd'hui des artistes, plus nombreux encore, ne dédaignent pas d'appliquer leur talent à la création de formes heureuses, qui seront réalisées en série. Force nous est donc de constater une élévation du niveau esthétique de la production. Et le vrai retour à l'artisanat n'est-il pas là ?

LA CRISE ÉCONOMIQUE ET L'ART

En tout cas, on ne saurait imputer à la machine le goût du toc et l'attrait pour les vilains ornements qui ont empoisonné ces cinquante dernières années. Tandis qu'on pourrait admettre comme un criterium quasi indiscutable qu'une forme standard pour être facilement fabriquée et naturellement utilisable doit être forcément belle.

C'est pourquoi l'on préférera, avec nous, en place du faux buffet Henri II, des consoles façon Régence et des salons simili Louis XV conçus « pour mettre le luxe à la portée de tous », le mobilier de série, fût-il en métal et en agglomérés plastiques, de formes pures parce que rationnelles, pratique parce que d'un entretien facile, acceptable partout parce que sans prétention, et bon marché, pour peu que sa production puisse s'épanouir sans contrainte.

LA SOCIÉTÉ ET L'ART

Car l'art moderne est un art véritablement social. Un art pur, accessible à tous et non une imitation faite pour la vanité de quelques-uns. Et de cela il peut être fier.

AFFREUX NUDISME ?

L'affreux nudisme.

Il est assez curieux de voir combien certains esprits, qu'on aimerait à croire avisés, usent d'une terminologie absolument dénuée d'objectivité et de profondeur, en un mot de sérénité, et dérisoire parce qu'entièrement soumise aux effets faciles que réclame l'activité journalistique. Après le style clinique et l'affreux nudisme, que trouvera-t-on demain ?

Ainsi donc le nudisme, c'est-à-dire (pour parler français, car nudisme n'est pas un mot de langue française) le nu, la nudité sont « en soi » affreux. Créateur qui nous fis nus, voilà ton œuvre jugée.

Si nous comprenons bien, c'est le vêtement qui est « la beauté ». Ainsi donc, la Vénus de Médicis et l'Hermès de Praxitèle seraient mieux s'ils étaient couverts d'oripeaux, je veux dire d'ornements. Ainsi donc, si nous avons bien compris, seul le décor est capable d'apporter de la beauté à la

forme la plus pure. On nous permettra de ne pas partager cet avis: pour nous, c'est seulement à un corps disgracieux et laid qu'un vêtement peut apporter une correction illusoire, un travesti superficiel de beauté; pour nous, un vêtement n'existe qu'en fonction de son support humain: ôtée et vide, une robe, par exemple, n'est qu'une loque sans forme. Il en est de même des architectures, quelles qu'elles soient (bâtiments, meubles, ojets): tous les décors rapportés dont on les revêtira ne sauraient rien leur ajouter, si elles sont proportionnées et équilibrées. Quant aux imparfaites..., mais nous n'avons point à étudier comment on truque une œuvre et comment, si l'on possède un métier habile, on sait dissimuler les défauts, masquer une impuissance.

Du point de vue de l'esthétique pure, le tatouage du sauvage, ce maquillage intrinsèque des formes, est loin de correspondre à une phase sublime de civilisation, non plus que l'église de Brou n'apparaît comme un résultat de raffinement classique. Personne ne le contestera. Et encore, pour nous, préférons-nous toujours la barbarie à la décadence, l'ingénuité spontanée à la surenchère compliquée.

Le décor nous fait aussi penser souvent à la fausse grande cuisine qui utilise les restes et sait faire passer les mauvais morceaux, grâce aux artifices des sauces épicées. La simple grillade est bien plus difficile à réussir. On naît rôtisseur, on devient cuisinier. Il y a beaucoup trop d'habiles cuisiniers en art.

...Donc il paraît bien entendu que la beauté réside avant tout dans la forme.

L'ARABESQUE

Nous pouvons affirmer aussi que cette forme se suffit à elle-même et qu'elle n'a besoin d'aucun adjuvant extérieur et rapporté pour plaire et donner de la satisfaction, sauf aux esprits médiocres, sans élévation, et à la culture faussée. En conséquence, on peut affirmer qu'il n'est pas besoin, pour obtenir l'élégance et la beauté, d'user de l'arabesque ; laquelle arabesque, « si française » à ce qu'on assure, a été empruntée, comme son nom le trahit naïvement, aux Arabes. D'autre part, il est non moins établi que le répertoire courant desdits ornements est constitué par un ensemble de vieilles utilités devenues inutiles, de subsistances morphologiques mortes depuis longtemps, les causes leur ayant donné naissance ayant disparu ou évolué, et qui ne sont plus, par conséquent, que des boursouflures périmées, stériles et vides de sens, mais que l'homme, animal religieux, conserve comme un symbole tabou.

Alors pourquoi s'entêter dans cette folle surenchère de décoration, qui tour à tour semble procéder, si elle est originale, d'une haine du déjà vu, ou si au contraire elle est conformiste, s'enlise dans la monotone répétition de « placages » sans rapport avec l'âme de l'objet, sans relation avec son temps ?

JUSTIFICATION DE LA FORME PURE

Parce qu'en réalité, et si paradoxal que cela puisse paraître, une forme décorée coûte moins cher à établir qu'une forme pure, où aucun détail ne vient cacher les ratés et dissimuler la malfaçon et qui, par conséquent, doit être parfaite. De l'avis des techniciens, il est plus difficile à un ouvrier de faire parfaitement un bouton de porte ou un flacon de cristal unis qu'ouvragés. Il en est de même pour l'ébénisterie : l'assemblage de pièces planes réclame un soin que n'exigent pas toujours les surfaces accidentées.

Parce qu'une forme déguisée en faux style donne moins de mal à inventer — il existe des recueils d'ornements, ne l'oublions pas — et est moins difficile à vendre à la clientèle routinière par nature, qu'une forme pure réellement nouvelle et foncièrement adaptée à ses besoins.

A PROPOS D'UN FAUX SACRILÈGE

...Il n'y a pas de « matière traditionnelle ».

Ceci en réponse à ce que pensent certains détracteurs du béton et de l'acier. Car à ce compte-là, le torchis et le bois des Gaulois, et le marbre des Grecs auraient des droits d'antériorité incontestables. Le premier sacrilège fut donc de commencer à bâtir en pierre ! Par contre, si l'on est d'accord pour admettre que la succession de ces matériaux fut d'un ordre logique et en rapport, soit avec les ressources locales, soit avec le progrès, on ne peut aussi nier que chacun d'eux donna naissance à un style étroitement lié à ses possibilités. Alors pourquoi refuser au béton et à l'acier ce droit à une expression personnelle, caractéristique et séduisante... A condition, bien entendu, de ne pas chercher à l'employer honteusement en le cachant sous un maquillage de pierre, comme font quelques uns. D'abord l'aveu du matériau, le chef-d'œuvre ne vient qu'après.

AVATARS DE L'ART DÉCORATIF

...Mais peut-être serait-il temps de conclure, en déterminant aussi exactement que possible notre position créatrice dans le système esthétique du cadre de la vie contemporaine.

Élaboration pour ainsi dire sans précédent. C'est en vain que dans les traités d'esthétique eux-mêmes, phénomènes assez récents dans les études philosophiques, on cherche une partie réservée aux arts décoratifs proprement dits.

En vérité, l'art décoratif, en tant que dépendant d'un système complet et possédant pourtant ses théories autonomes, est un fait relativement neuf dans l'histoire de l'art.

Le moyen âge ignore l'artiste. Il ne connaît que l'artisan qui travaille sur commande et les corporations artisanales qui se font des procès pour sauvegarder leurs privilèges.

Le XVI[e] siècle voit se marquer la scission entre l'art pur destiné à une élite et l'art anonyme, voué à des satisfactions de masses.

D'un côté vont exister les créateurs égocentriques de plus en plus libérés de toute aspiration sociale, de l'autre vont œuvrer les réalisateurs d'art appliqué ou art mineur, ainsi qu'on les appelle dorénavant, afin de bien marquer la suprématie de la statue, de la peinture de chevalet et de la musique de concert.

Ce n'est qu'aujourd'hui qu'on commence à comprendre les effets de ce contre-sens, vieux de près de trois siècles, à mesurer les résultats de cette lente séparation des éléments du beau.

Derechef, confondre les arts mineurs et les arts majeurs, telle est, à notre sens, la première tâche de l'esthétique nouvelle. Et cela nous paraît d'autant plus facile, qu'en dépit des apparences l'art retrouve aujourd'hui ses anciennes fonctions dans la cité, que de fervents intérêts sociaux sont devenus des mobiles de créations: aussi forts que la foi religieuse ou la puissance féodale.

ART-JEU OU ART UTILE

...Il n'est pas dans notre programme d'aborder dans le détail la question de distinction entre la beauté et l'art. De l'une et de l'autre, Tolstoï cite à lui tout seul dans: Qu'est-ce que l'Art ? près de cinquante définitions empruntées aux philosophies de tous les temps et de tous les pays: toutes aussi séduisantes que contradictoires, et qui toutes, d'ailleurs, semblent dans leurs propositions ignorer le cadre de la vie et l'objet quotidien.

Et l'on est tenté alors d'en revenir à la définition de Platon, devenue une sorte de lieu commun:

« Le beau est la splendeur du vrai »

à l'affirmation de Michel Ange:

« Le beau est la purgation de toute superfluité »

et au mot de Stendhal parlant des Grecs:

« Ces gens-là ont compris que le beau est la saillie de l'utile »,

plutôt que de chercher à choisir entre tant d'axiomes qui, implicitement ou explicitement, tendent à opposer l'art-jeu à l'art-utile, c'est-à-dire un art sorte de sublimation du gratuit qui exclut, comme le veut Spencer et son école, tout ce qui est nécessaire à la vie, à un art dirigé vers un but, vers un idéal appliqué à des fins d'utilité ou de perfectionnement social ou individuel, comme le veut Proudhon.

Pour nous, il n'est même pas besoin de décréter l'art élément de perfectionnement moral pour lui conférer une valeur

humaine telle qu'elle rayonne « pratiquement », si nous osons dire, sur le moindre objet, sur la forme la plus simple.

LA NOUVEAUTÉ HOSTILE

...Il faut lutter, avant tout, contre le: « ça fait riche », ou le: « ça fait bien », et le: « ça vient de grand'mère ».

Imposer une nouveauté là où l'on ne réclame qu'habitude, et même chez les plus subtils d'entre nos contemporains, vaincre l'accoutumance de l'œil, plus sensible encore envers les objets familiers qu'envers les œuvres d'art pur, telle nous paraît être notre tâche.

DU VÉRITABLE ESPRIT DE LA TRADITION

...Nous ne voulons pas considérer la tradition comme une suite de legs dont nous aurions perdu le sens ou dont, mieux encore, nous n'aurions que l'usufruit.

Pour nous, la tradition réside dans l'esprit, c'est-à-dire demeure une mesure logique et humaine, constamment adaptable aux progrès techniques et aux évolutions sociales, et non dans la lettre, constituée par un bric-à-brac de formes intraduisibles, inutilisables et sans vertus génératrices.

Ainsi quand nous disons: « Seule la proportion est beauté, tandis que la décoration, actuellement, ne relève plus, ou à peu près, que d'un état de fortune », ou bien encore: « On peut faire de la décoration sans jamais rien employer de décoré » (ce qui ne veut pas dire qu'il suffit de dévêtir, de dépouiller, de gratter, de dénuder ou d'imaginer des surfaces de revêtement nues aussi arbitraires que la pire décoration pour « faire moderne »), nous ne pensons vraiment pas être des révolutionnaires (voilà le grand mot lâché), des marionnettes aux mains de l'esprit étranger, des impuissants, des escrocs d'art ou des farceurs. Au contraire, nous pensons véritablement être dans la plus pure des traditions, celle dont le maintien dans une souplesse constante demande un effort implacable à ceux qui ont pris à charge d'assurer son passage vers le futur à travers le présent.

Nous savons qu'en innovant toujours nous courons sans doute des risques d'erreurs (ce en quoi nous n'échappons pas à une loi commune), mais aussi des chances de laisser une œuvre durable, parce qu'authentique et spontanée.

Entre le passé et l'avenir, nous nous efforçons de poursuivre un programme qui nous paraît sainement adapté à tous les conditionnements du temps que nous vivons.

VOLONTÉS

Nous aimons l'équilibre, la logique et la pureté.

Dans les logements, nous préférons la lumière à l'ombre, les tons joyeux aux couleurs tristes. Nous voulons offrir à l'esprit et aux yeux un repas après la hâte épuisante et la multiplicité de nos journées.

Nous pensons pouvoir allier esthétiquement un équipement pratique à une atmosphère psychologique.

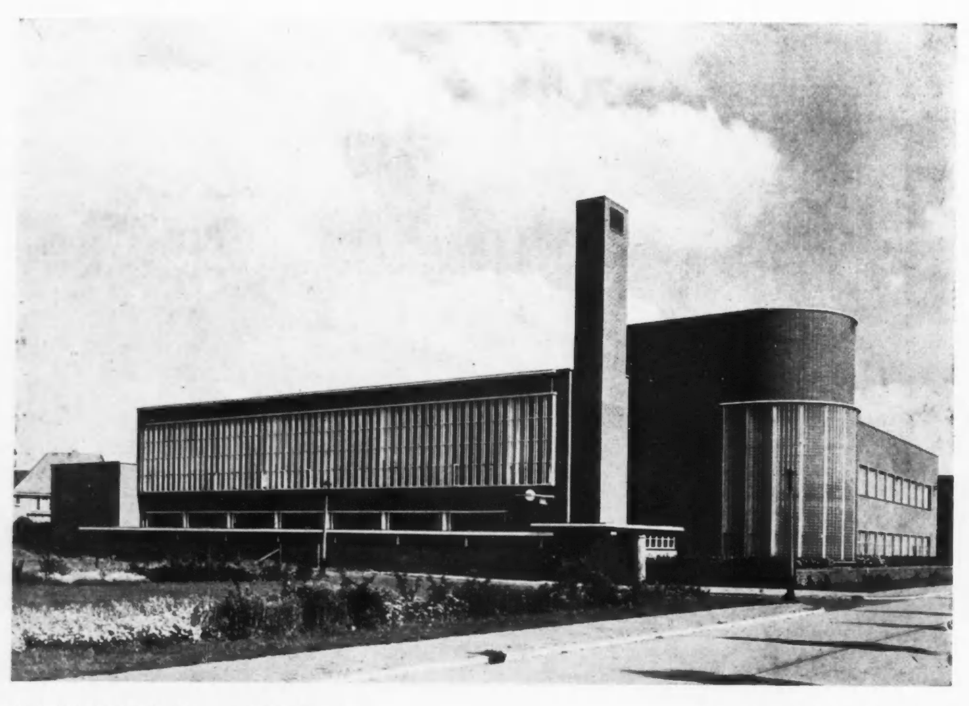
Nous rêvons de villes vastes, saines, aérées, joyeuses dans la verdure...

Et pour cela nous avons cherché des formes nouvelles, parce que justes et exactes; nous avons créé des matières neuves, réhabilité des méconnues. Nous avons tenté de profiter de chaque découverte, de chaque progrès. A côté de l'ancien duo: bois et pierre, que nous n'avons jamais négligé, nous avons essayé de constituer le quatuor: ciment, verre, métal, électricité, quatuor harmonieux dont nous avons voulu déterminer les principes et établir les accords. Nous avons fait comme d'autres l'ont fait avant nous, appel à tous les métiers d'art sans exception (tissage, céramique, ébénisterie, bijouterie, etc.), nous avons demandé son concours à la sculpture décorative, nous n'avons jamais refusé une collaboration avec les peintres, nous avons rénové le vitrail, nous n'avons négligé ni la roture du chauffage ni la noblesse de l'éclairage. Enfin, même nous sommes descendus dans la rue pour que le panneau pulicitaire ait sa part de beauté.

Et en agissant ainsi, nous sommes persuadés que nous n'avons rien tué, que nous n'avons rien fait disparaître qui ait valu la peine d'être conservé, que nous n'avons rompu aucune tradition.

Au contraire, nous sommes persuadés que les efforts et les sacrifices que nous exigeons de nous-mêmes d'abord, des autres ensuite, ne peuvent qu'être salutaires à l'esthétique contemporaine, parce qu'ils exigent, dans leur renoncement au facile, une gamme de sensibilité toujours plus affinée et plus pure.

(Collaboration littéraire de Louis Cheronnet.)



ECOLE DE GARÇONS A HILVERSUM — W. M. DUDOK, ARCHITECTE

LES MEMBRES DE L'U. A. M.

★

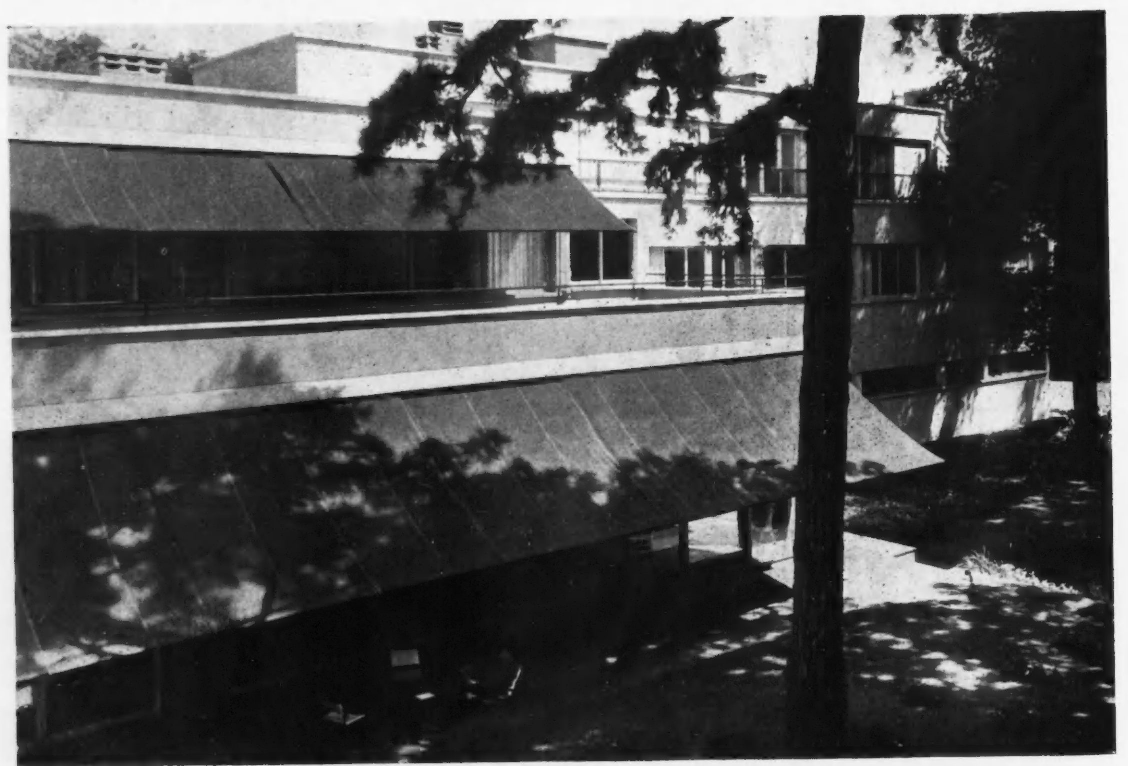
PIERRE BARBE ARCHITECTE





TABLE

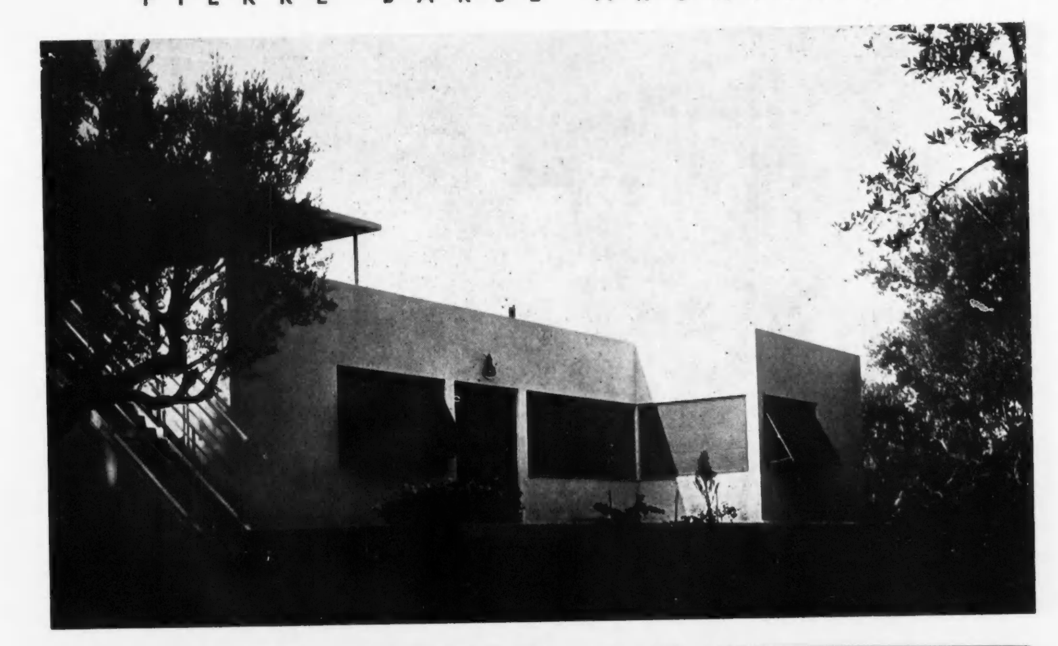
Photos Debretagne



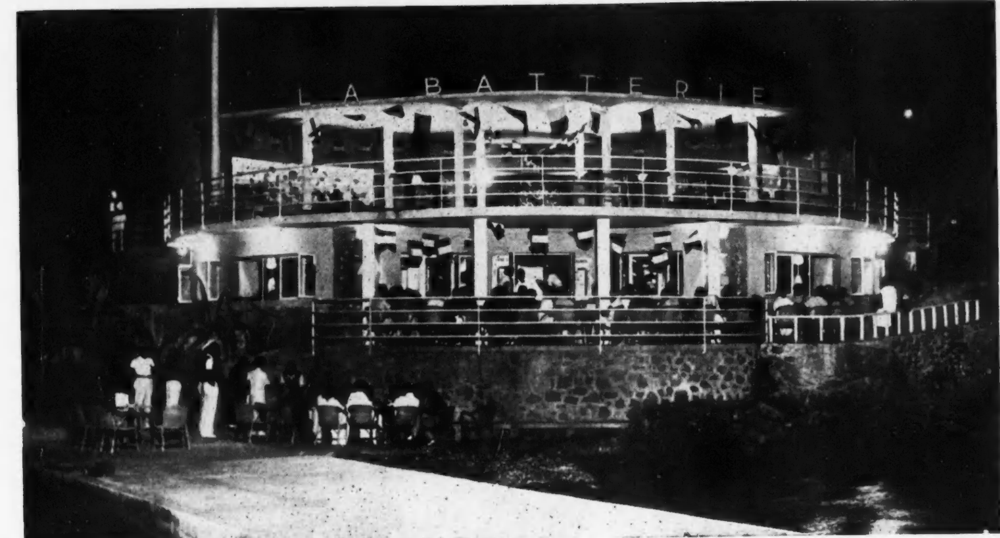
HOTEL PARTICULIER A NEUILLY-SUR-SEINE: FAÇADE SUR JARDIN



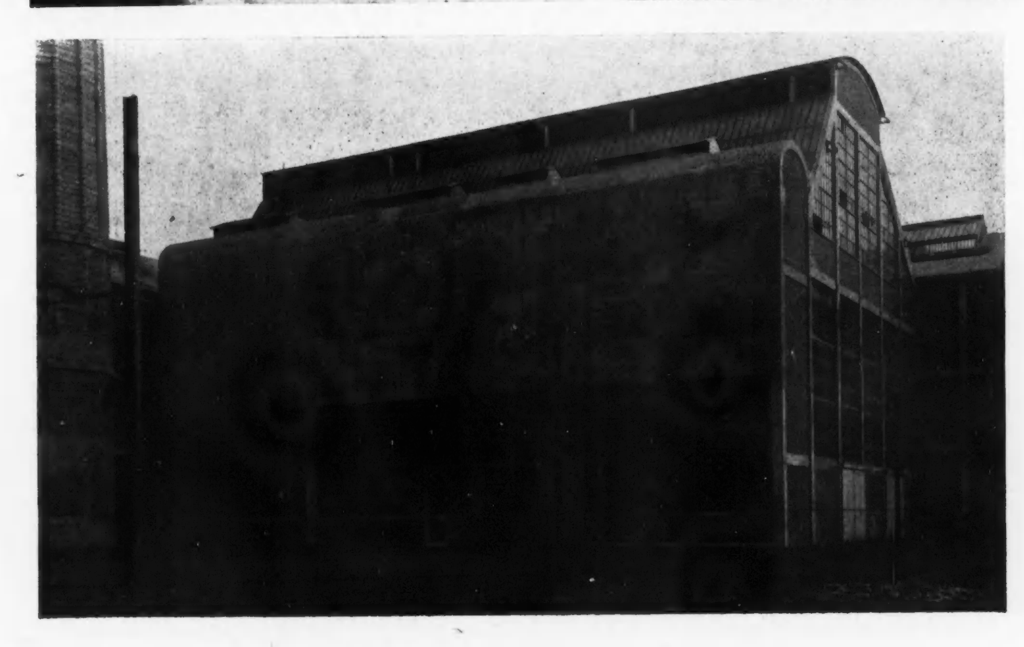
Photos Debretagne



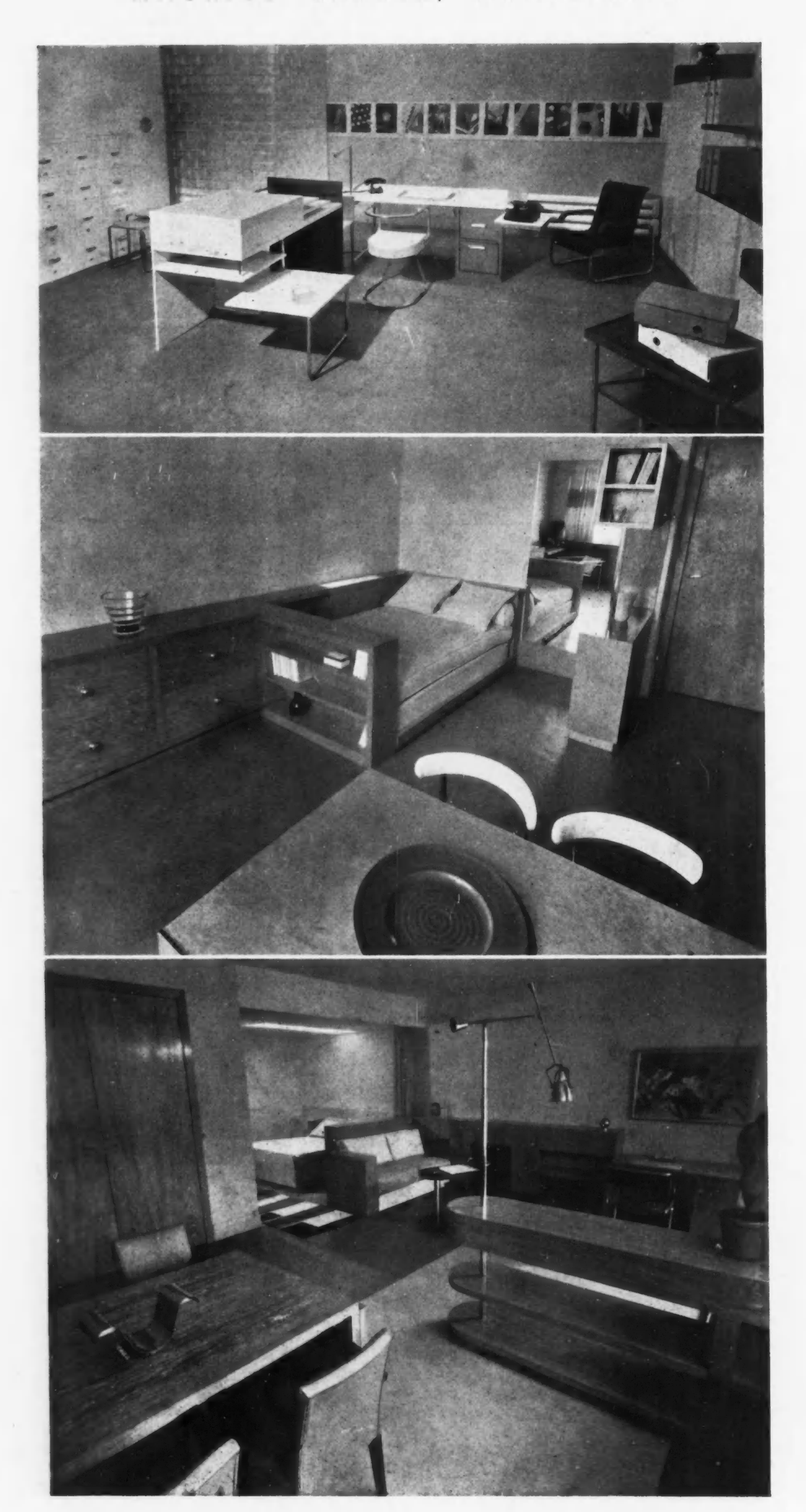
VILLA



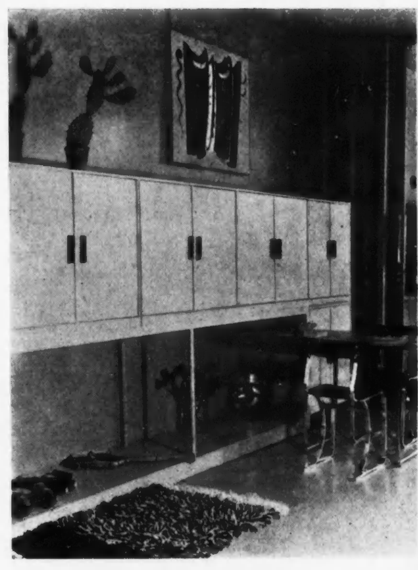
DANCING

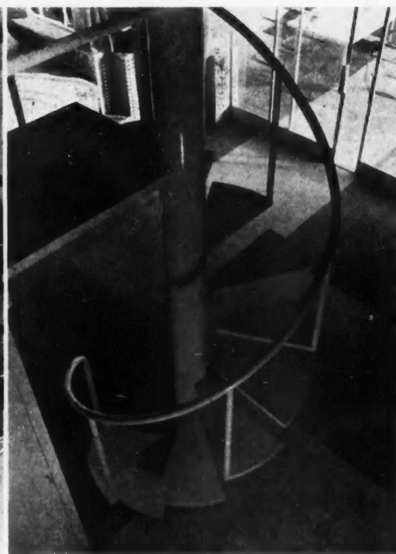


USINE

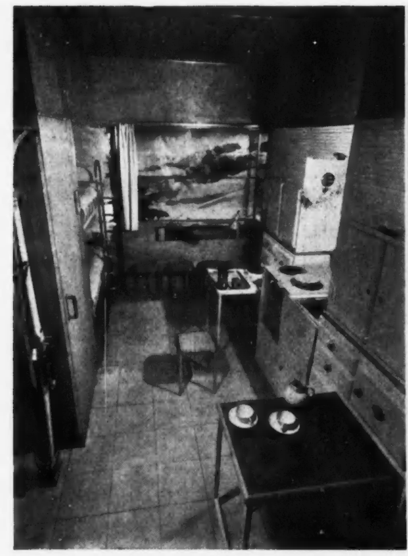


EN HAUT: LE « BUREAU RATIONNEL ». AU-DESSOUS: PETIT APPARTEMENT

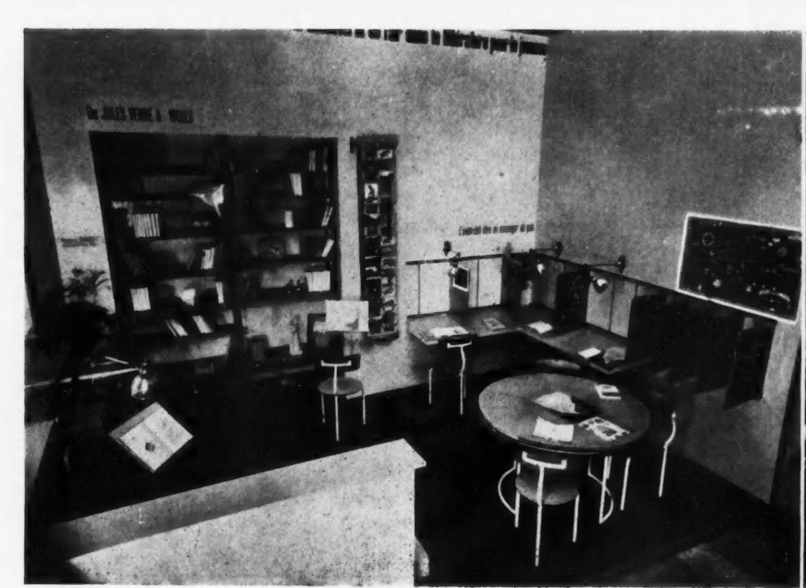














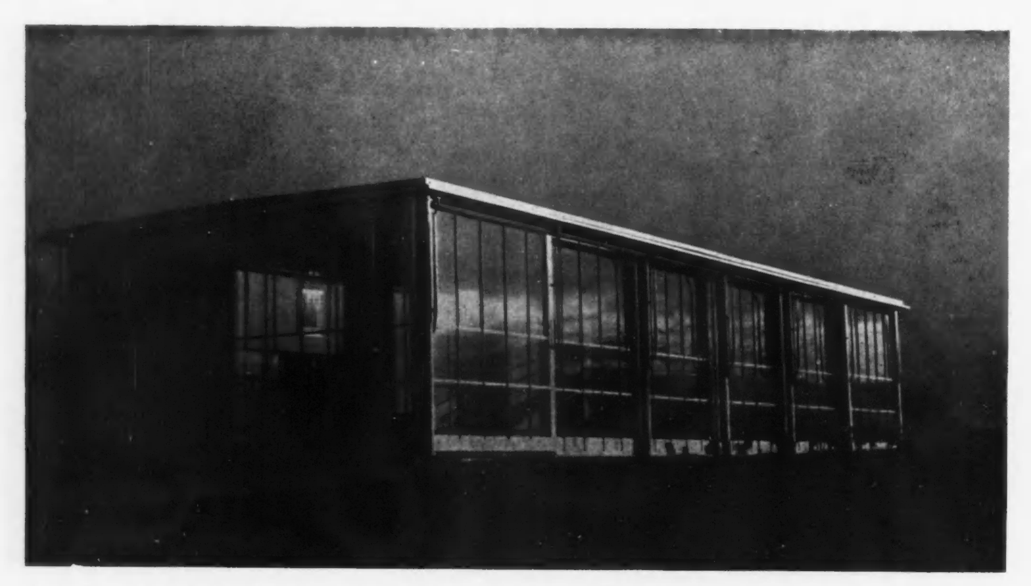
Photos Schall, Kacska, Martin, Walter



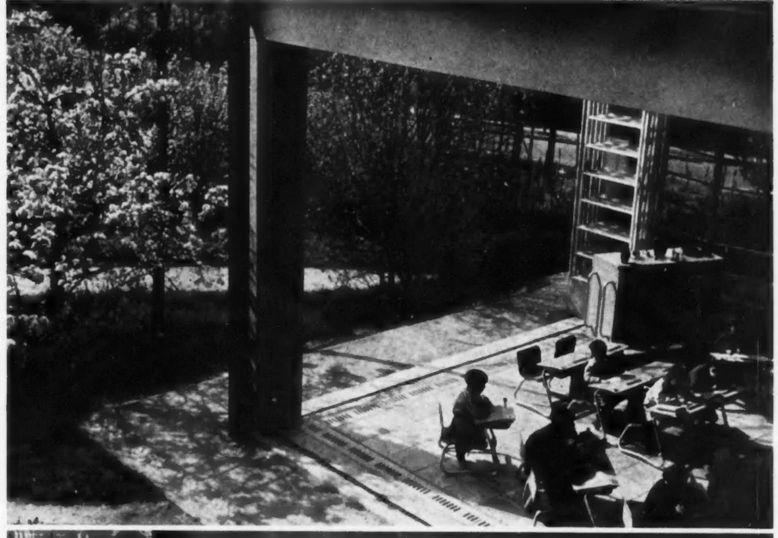
H. B. M. A DRANCY



H. B. M. A DRANCY

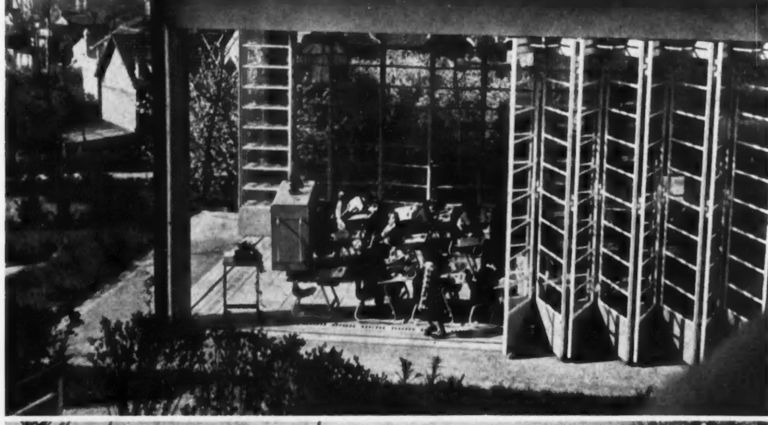


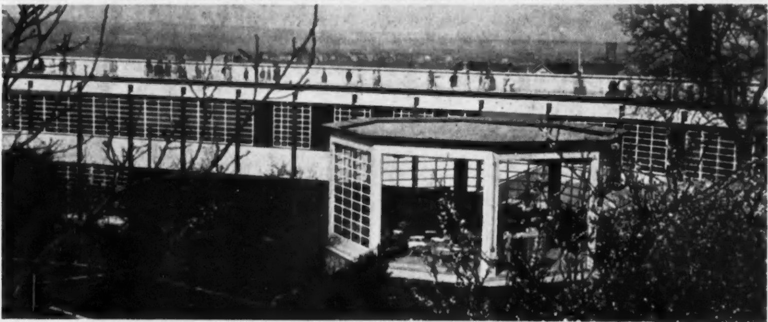
PAVILLON DE L'AÉRO-CLUB ROLAND-GARROS A BUC ENTIÈREMENT MÉTALLIQUE

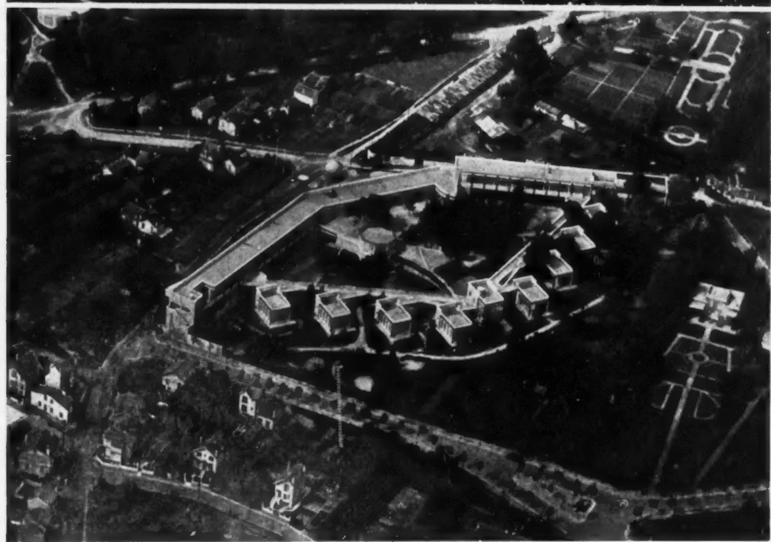


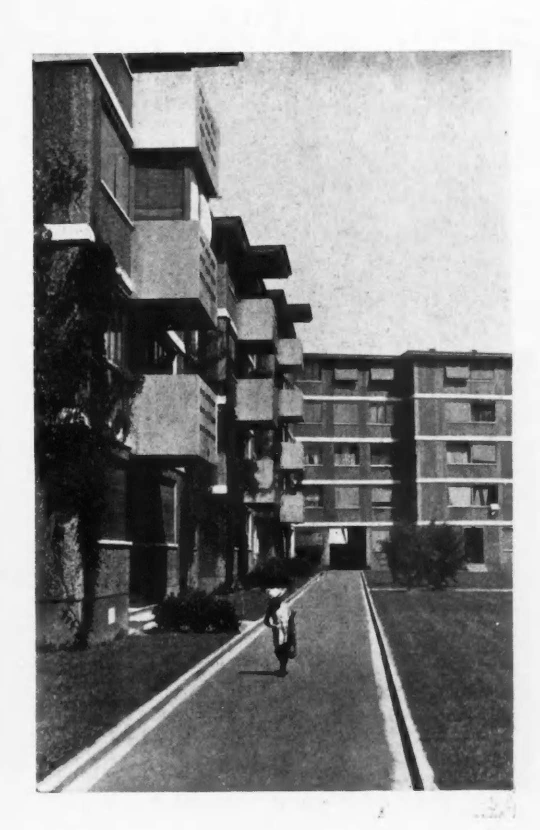


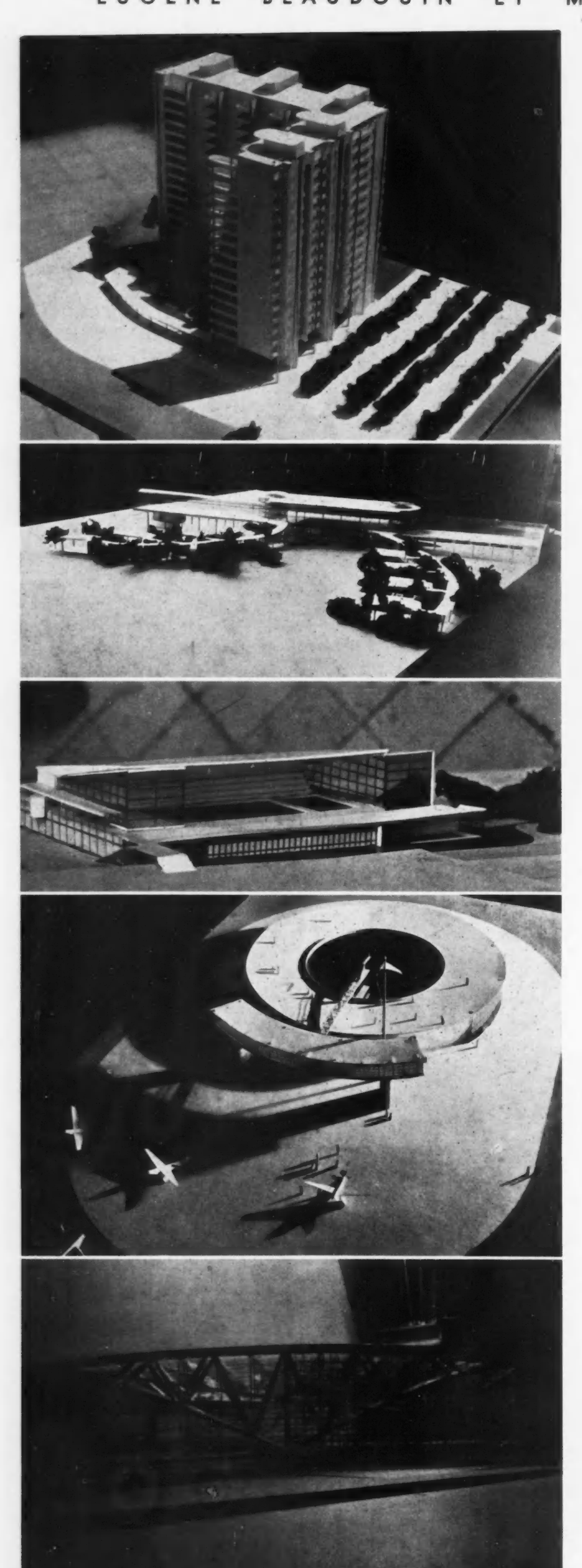
A GAUCHE: ECOLE DE PLEIN-AIR A SURESNES
A DROITE: CITÉ D'H. B. M. DE BAGNEUX

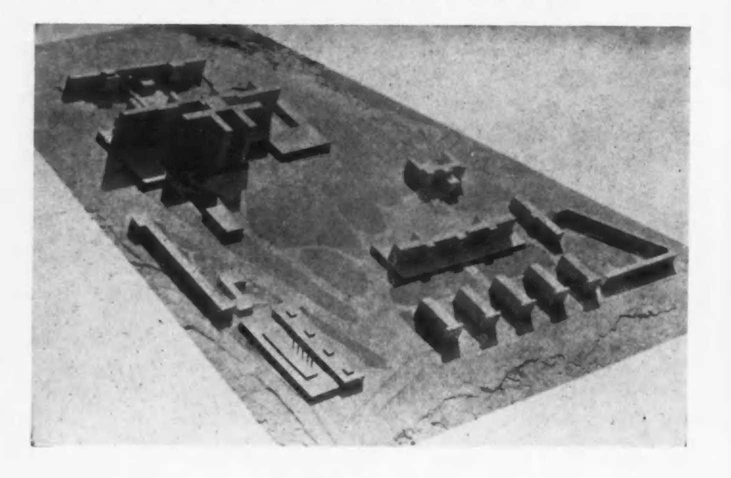


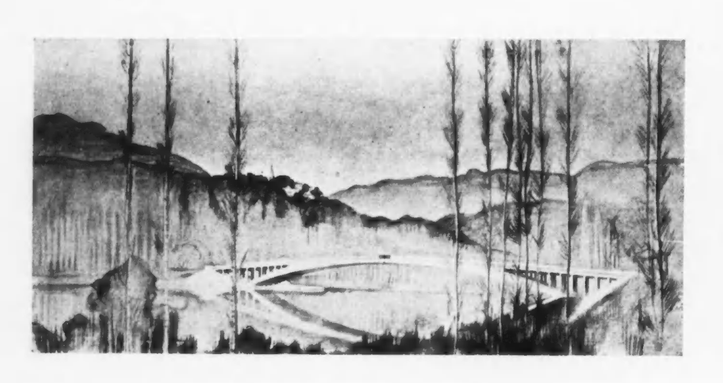




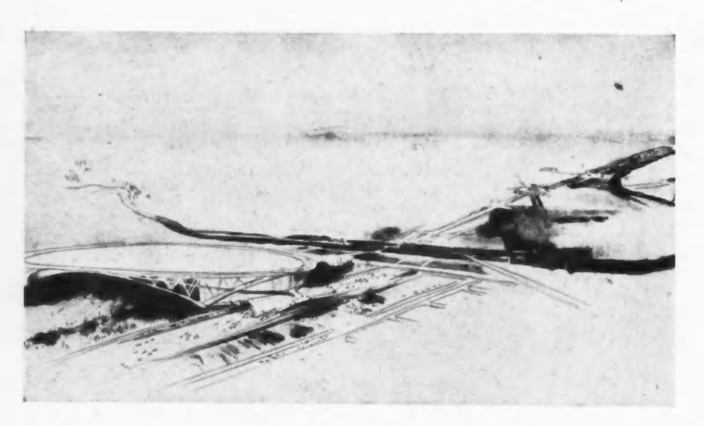






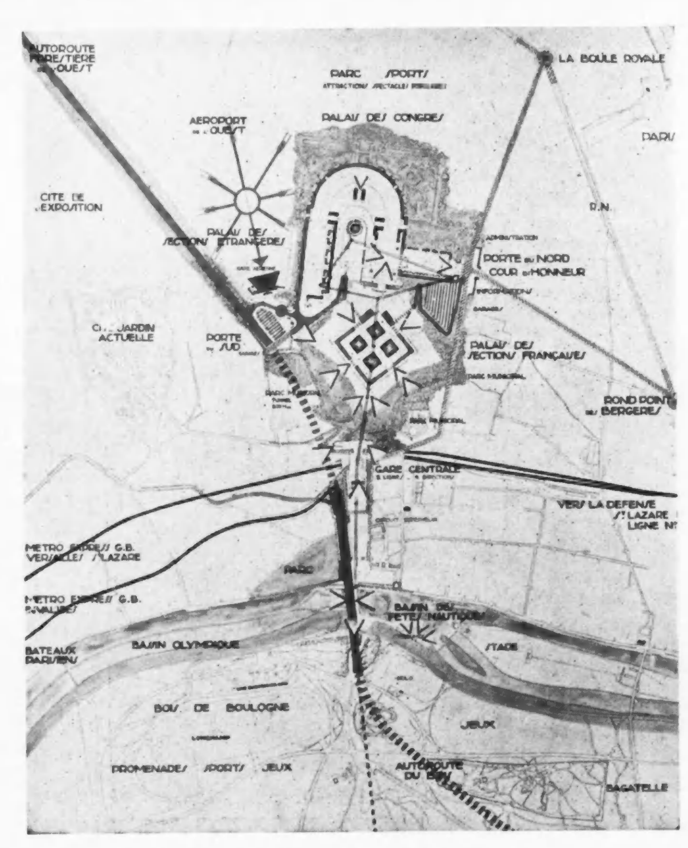




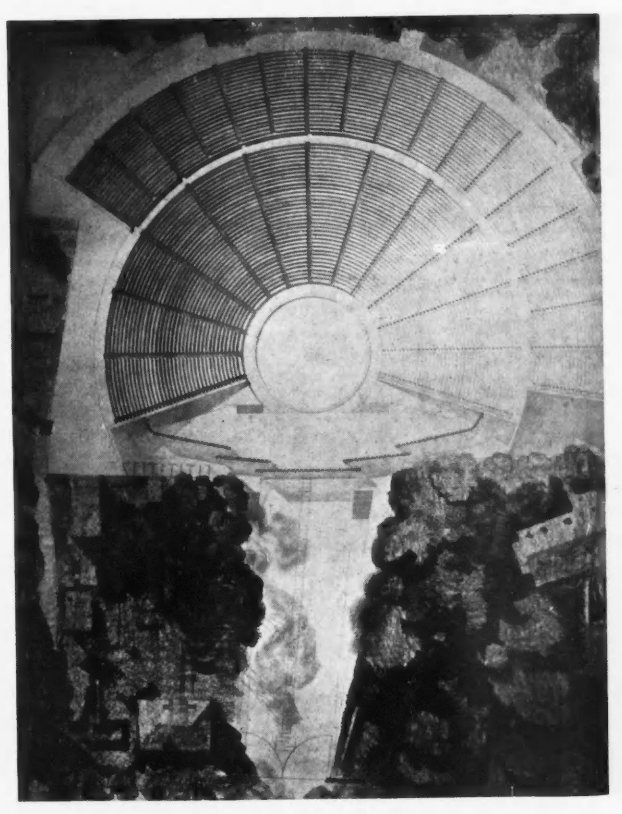


GRANDS PROJETS: HABITATIONS, ECOLES, AÉROGARES, PALAIS DES EXPOSITIONS, PONTS, CITÉS

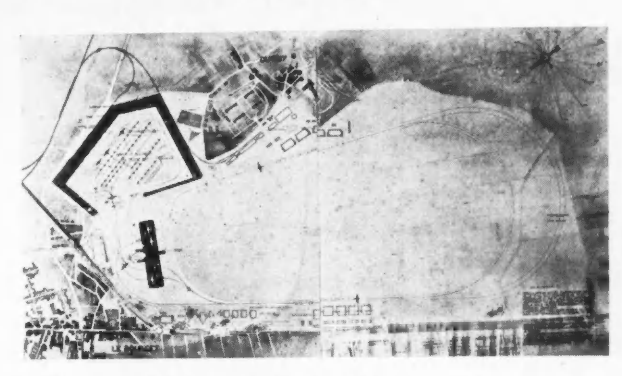




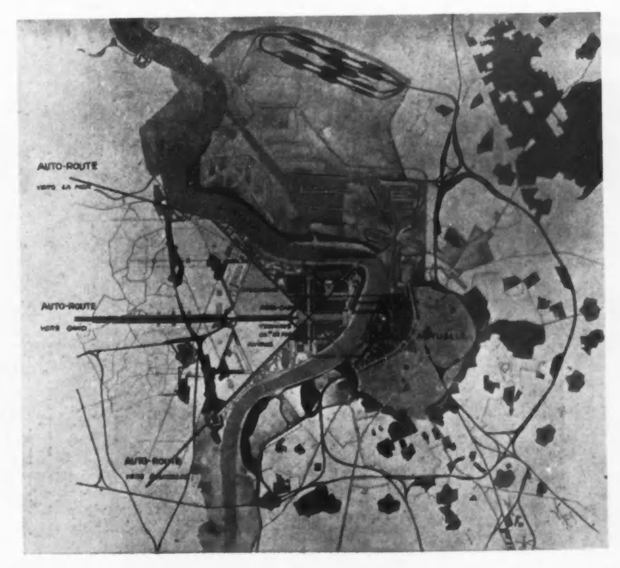
EMPLACEMENT POUR L'EXPOSITION DE 1937



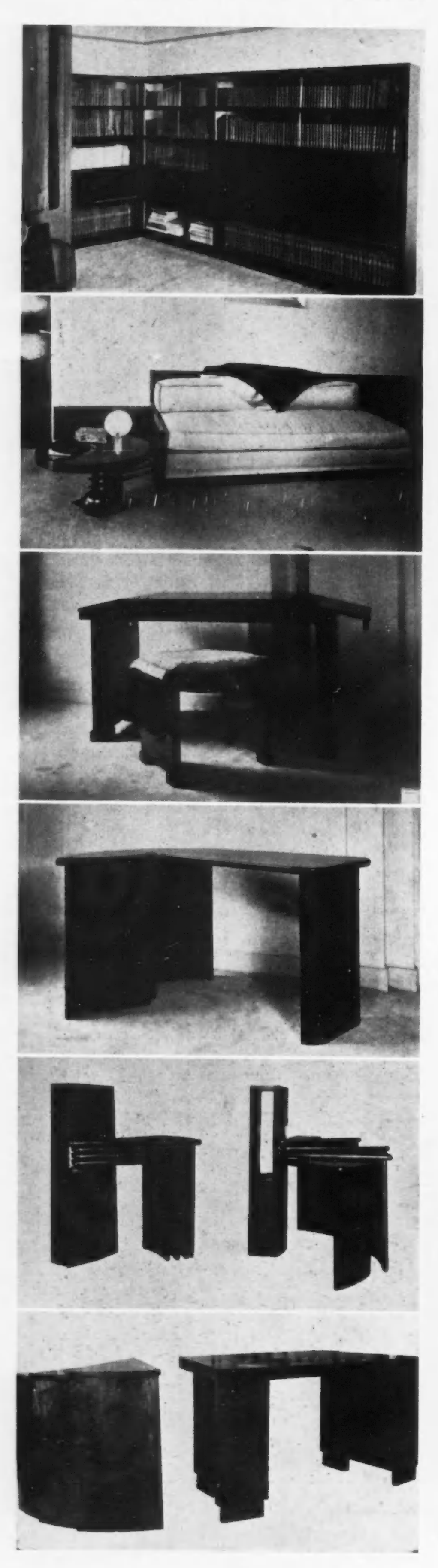
THÉATRE DE PLEIN AIR POUR SURESNES



GARE AÉRIENNE DU BOURGET (PARIS)



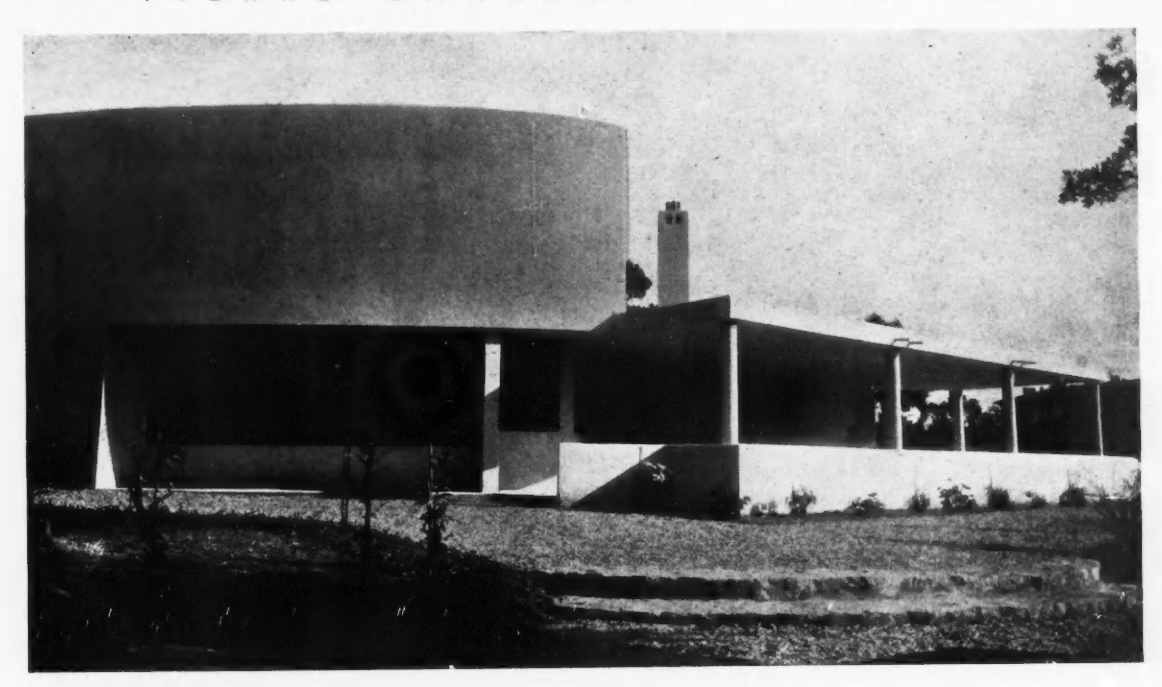
AGRANDISSEMENT DE LA VILLE D'ANVERS



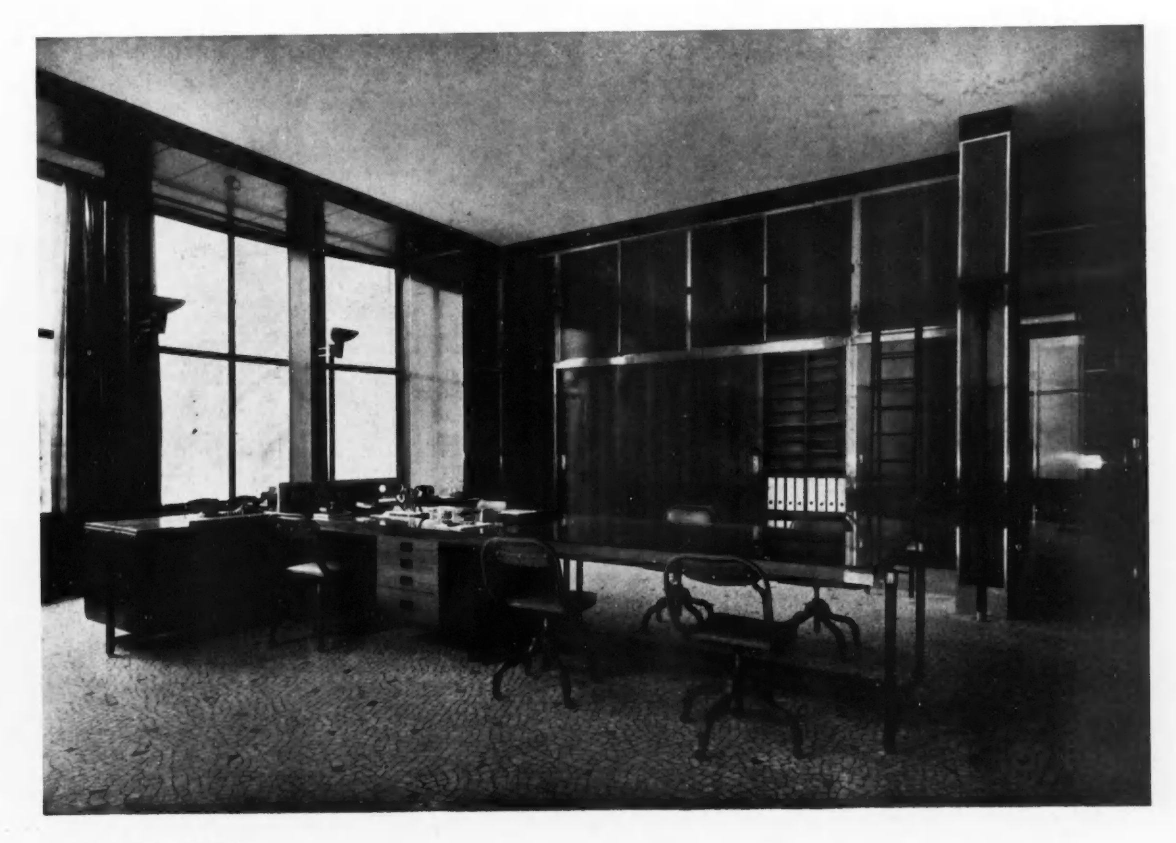


L'ÉPOQUE HÉROIQUE



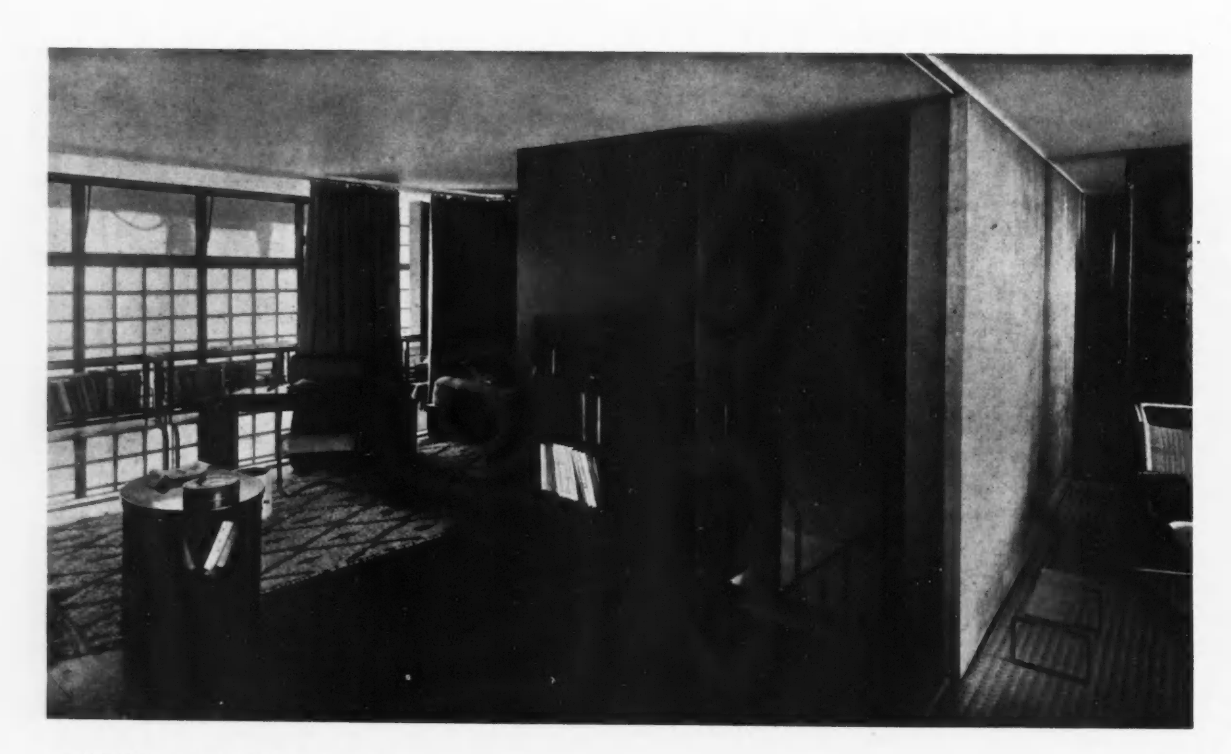


CASINO DE BEAUVALLON



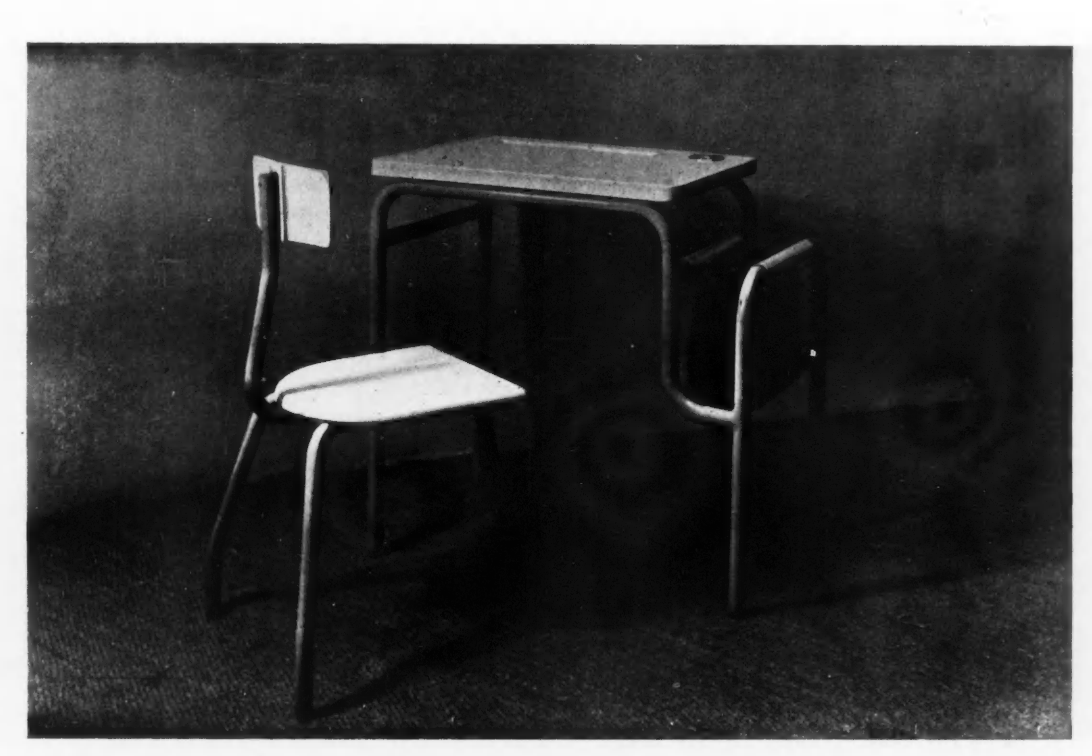
UNE ADMINISTRATION





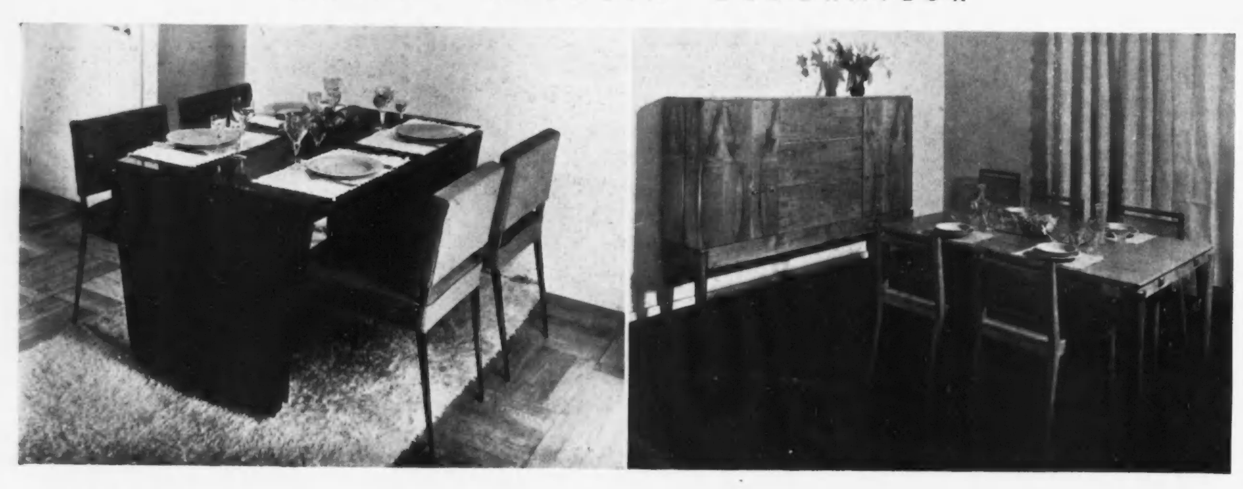
INTÉRIEURS DE LA « MAISON EN VERRE » 1932



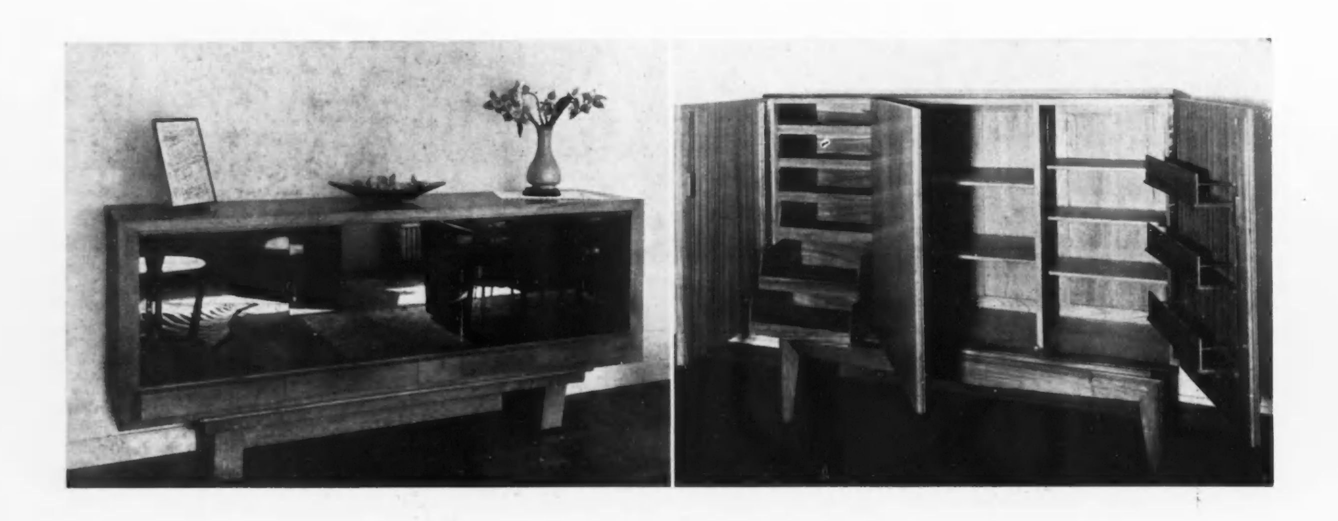


MOBILIER SCOLAIRE PRÉSENTÉ A L'EXPOSITION DE L'HABITATION 1937

Photos Lacheroy









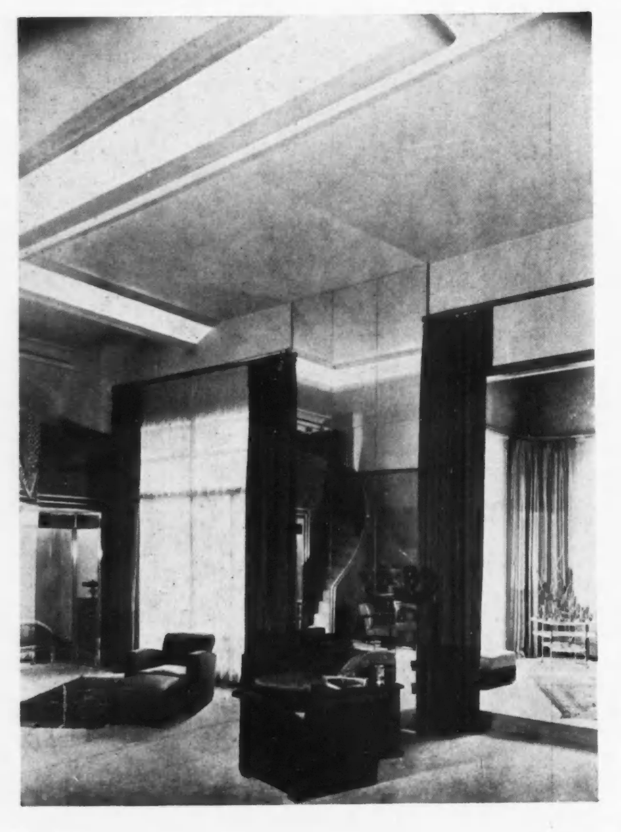
EN COLLABORATION AVEC JEAN PROUVE, FERRONIER — CABINE DE BATEAU - 1935



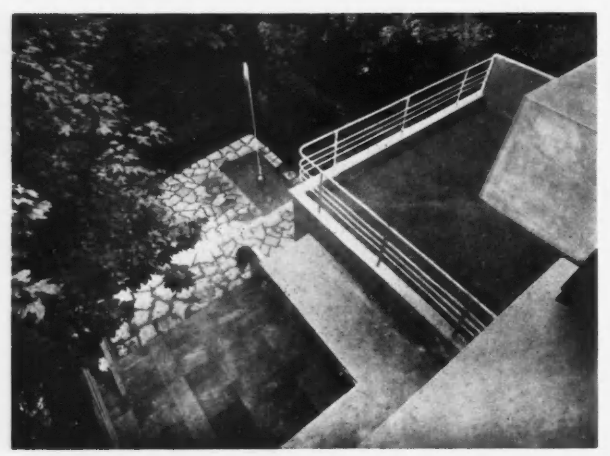
MOBILIER SCOLAIRE PRÉSENTÉ AU SALON D'AUTOMNE 1936



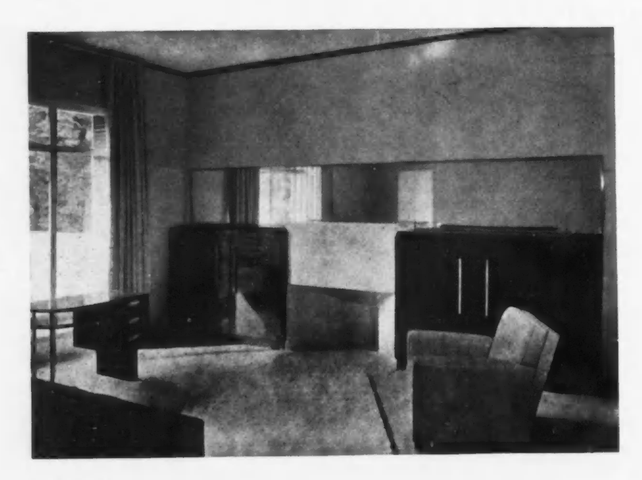
FAÇADE



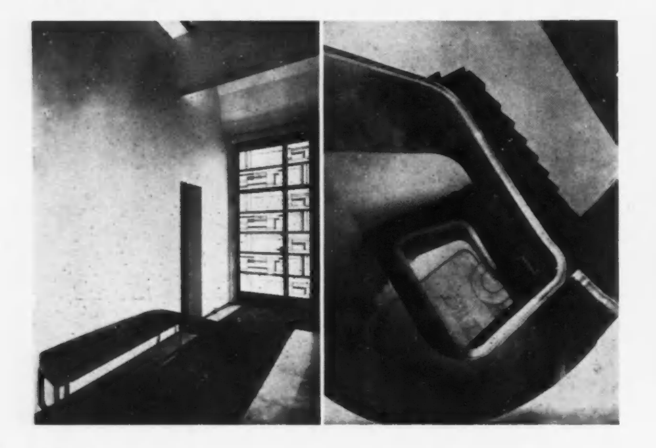
SEJOUR



JARDIN



CHAMBRE

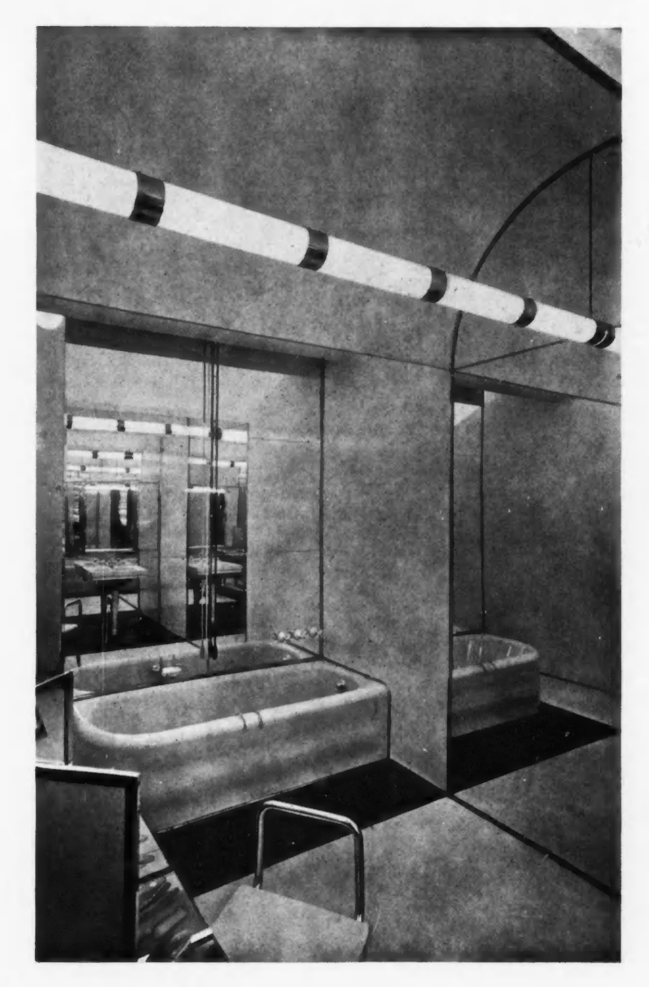


ENTRÉE





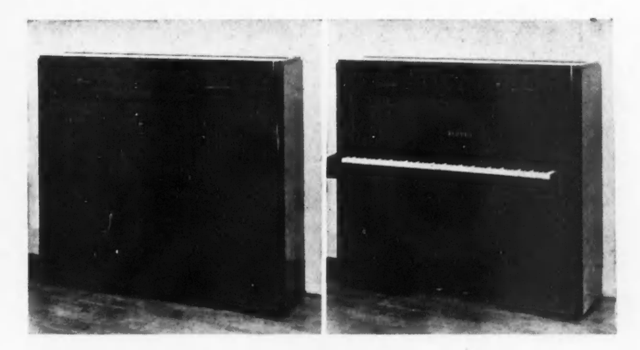
S. A. M. ET BUREAU



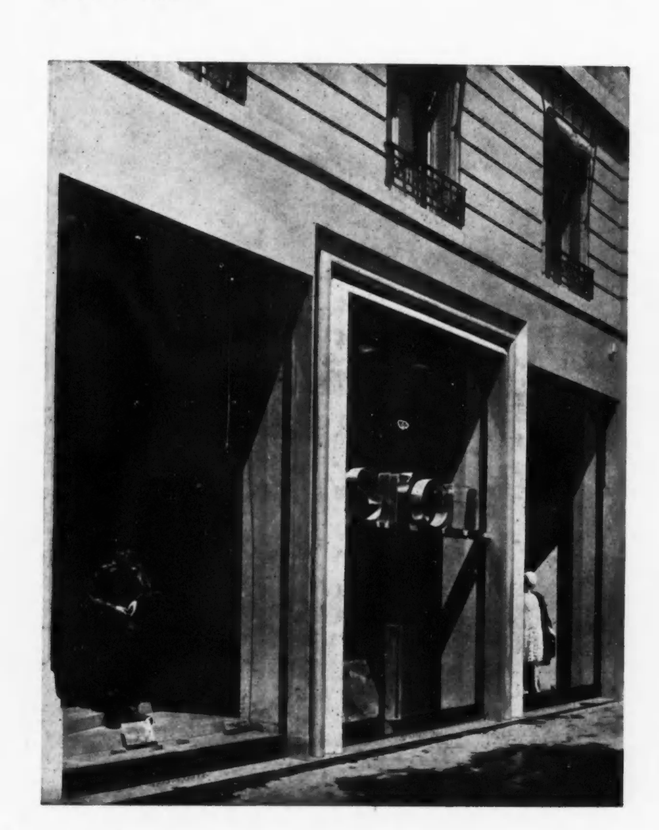
SALLE DE BAINS



PIANO DE SÉRIE PLEYEL, ACAJOU 1937



PIANO DE SÉRIE PLEYEL, ACAJOU 1937



DEVANTURE



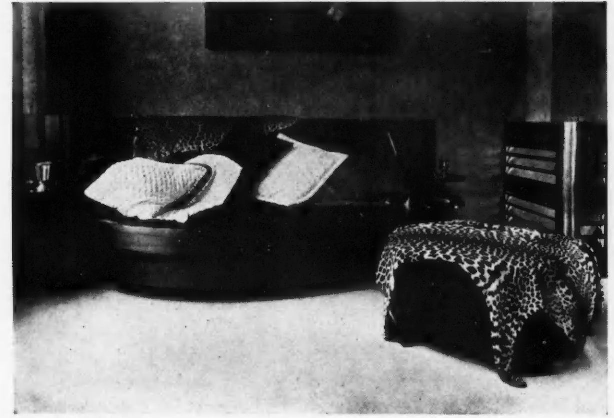
PIANO ACIER ET ACAJOU 1930



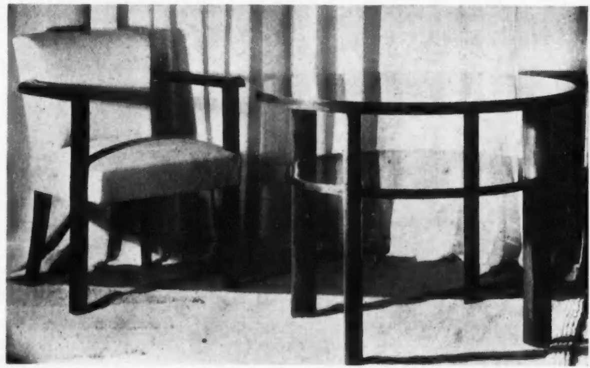
BANC ACIER INOXYDABLE 1936



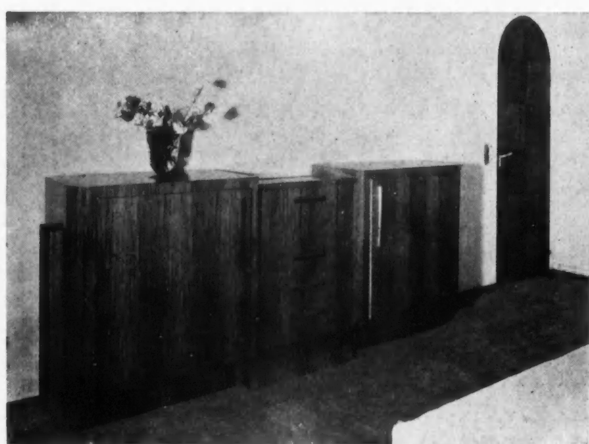
R E N É   H E R B S T   D É C O R A T E U R



PALISSANDRE



ACAJOU



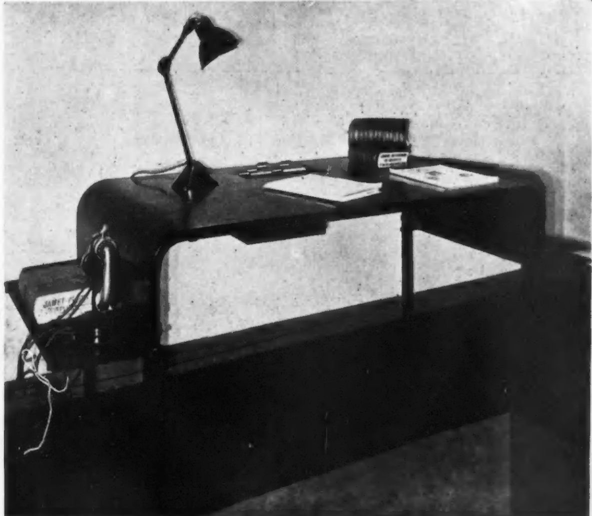
CITRONNIER



ACAJOU SATINÉ (MAIRIE DE BOULOGNE-SUR-SEINE)



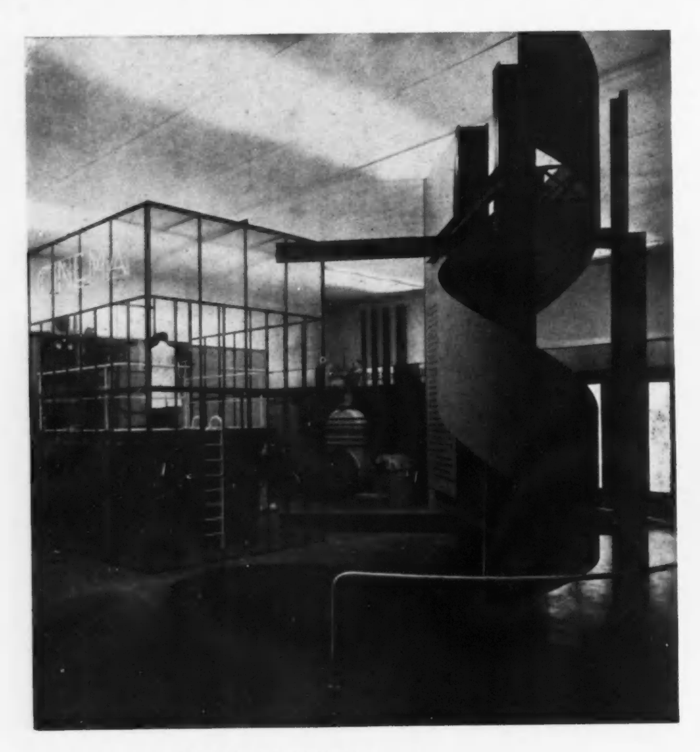
CUIVRE CHROMÉ ET LAQUÉ 1926



ACIER PEINT 1926

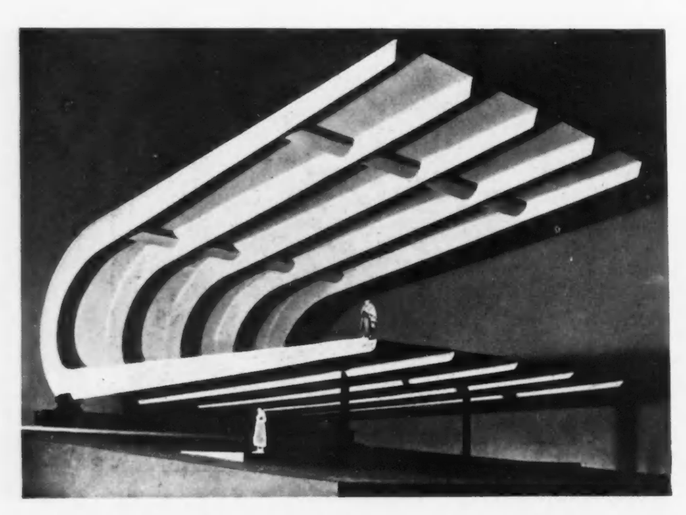


ACIER LAQUÉ, TUBE CHROMÉ 1926



STAND A L'EXPOSITION DE BRUXELLES

SALLE A MANGER, ACIER ET ACAJOU



MAQUETTE DU PROJET DU PAVILLON DE LA MÉTALLURGIE POUR L'EXPOSITION DE 1937 - P. FOURNIER, COLLABORATEUR

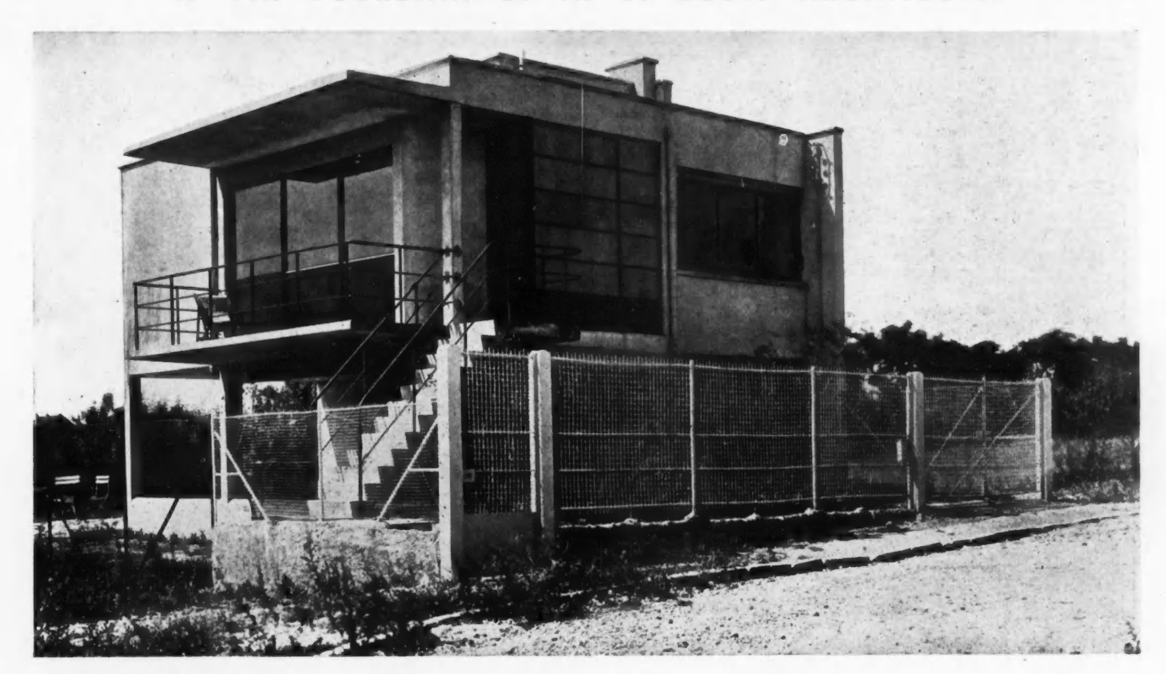


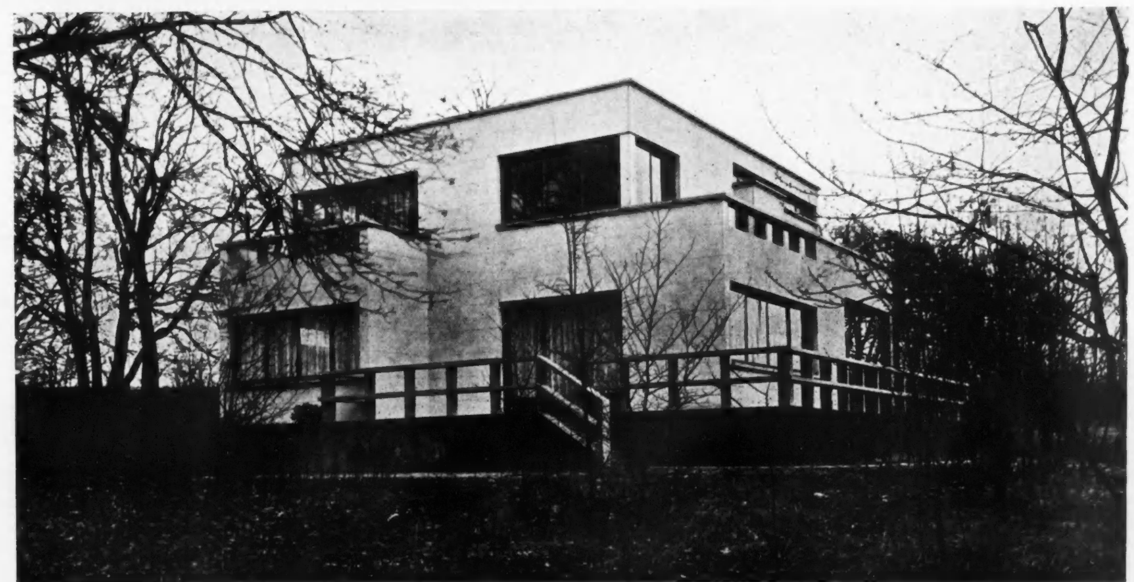
SALLE A MANGER, ACIER ET ACAJOU - 1928

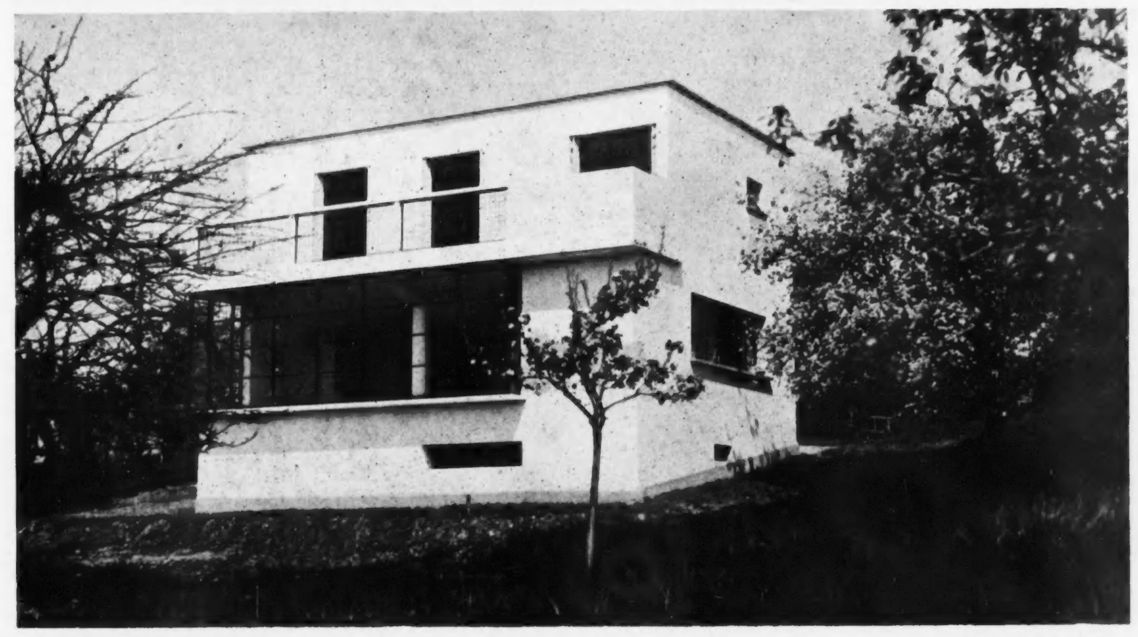




STANDS D'EXPOSITION POUR L'O. T. U. A.







F. PH. JOURDAIN ET A. LOUIS ARCHITECTES

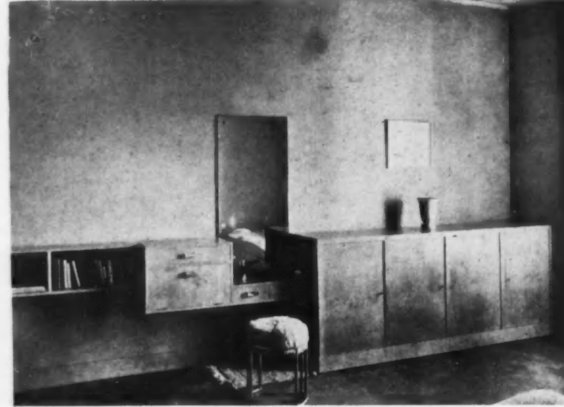


SALLE D'EXPOSITION 1936





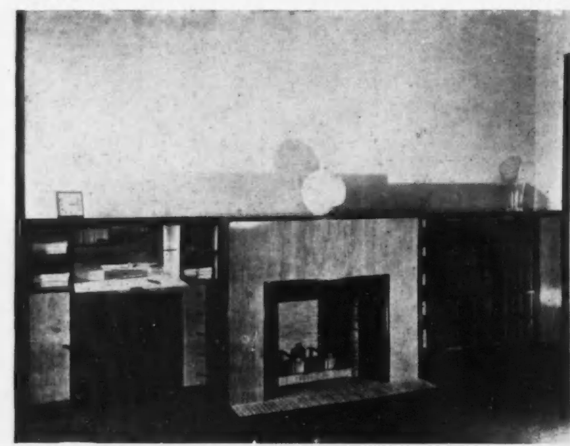
FENÊTRE ÉCLAIRANTE 1936



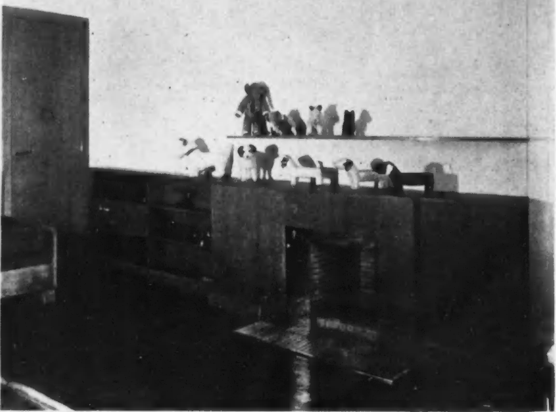
CHAMBRE 1934



CHAMBRE D'ENFANT 1935



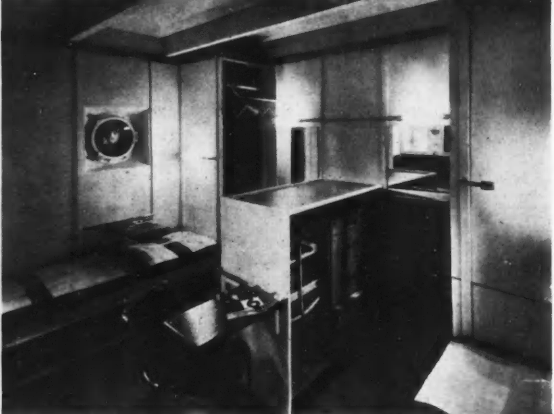
SALLE A MANGER 1934



SALLE A MANGER 1934



CHAMBRE 1935



CABINE DE PAQUEBOT 1935

ROBERT LALLEMANT DÉCORATEUR

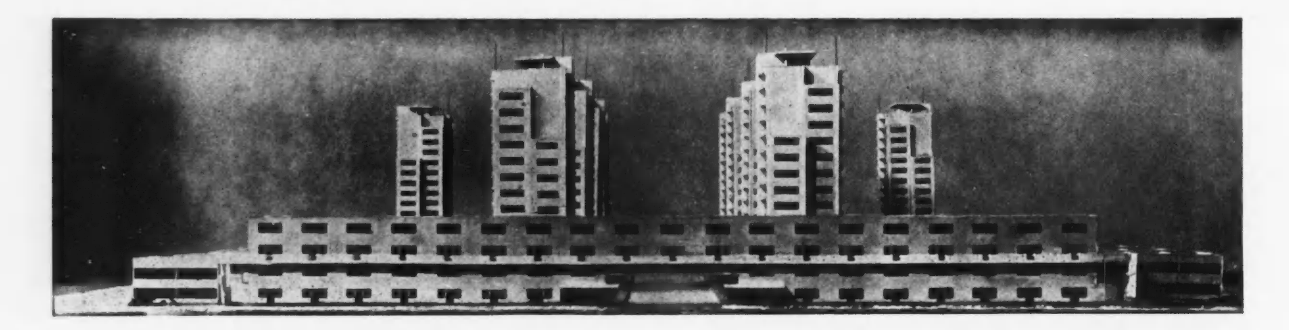
SIÈGES DE RENÉ HERBST EN ACIER PEINT ET TOILE

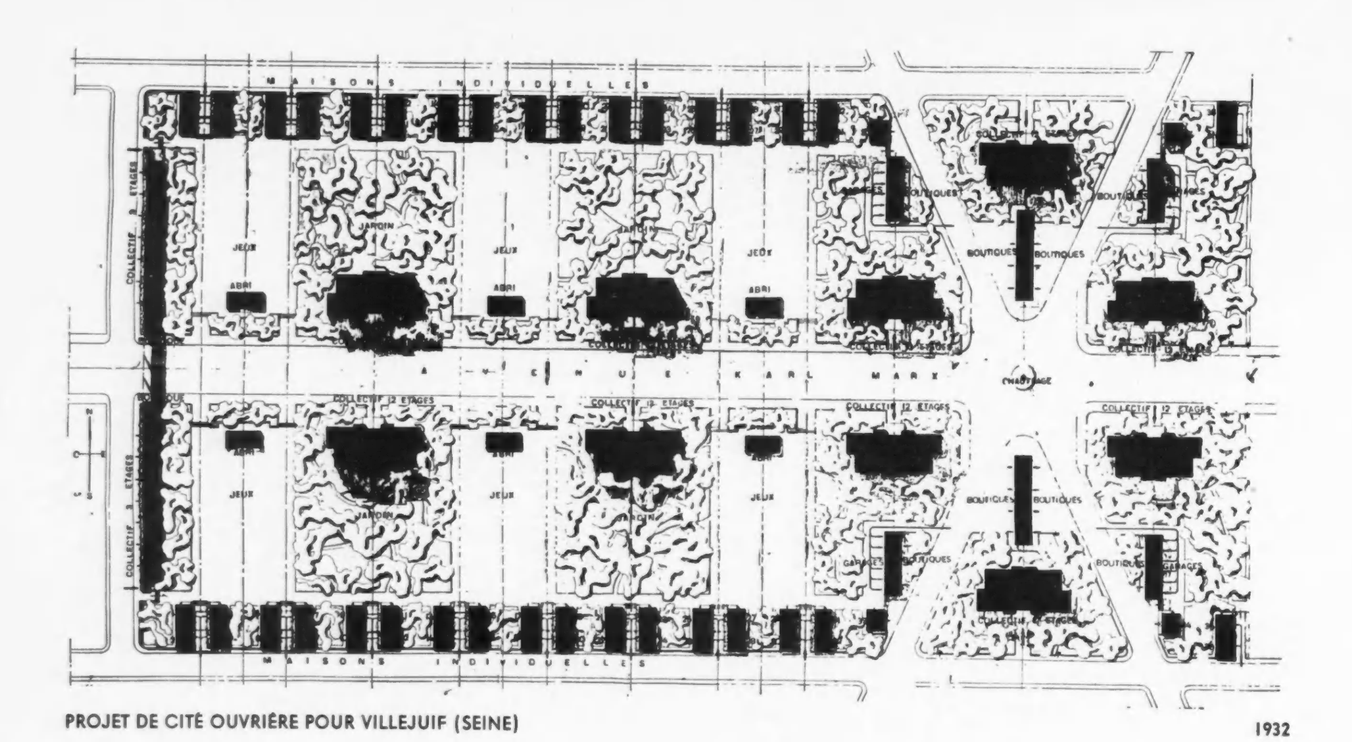
Photos Schall

RENÉ HERBST

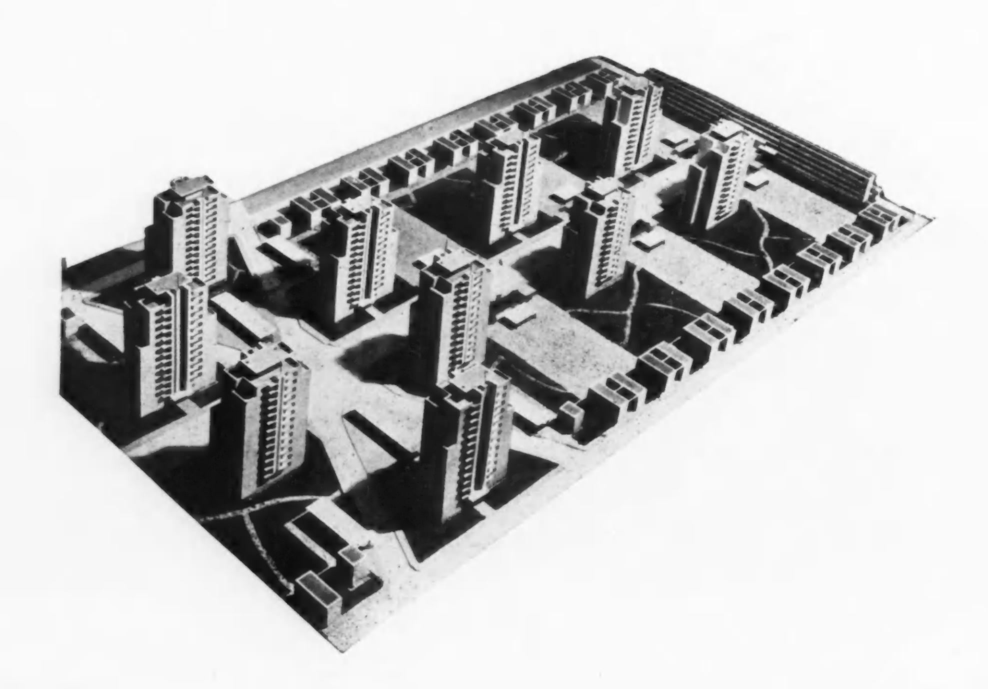


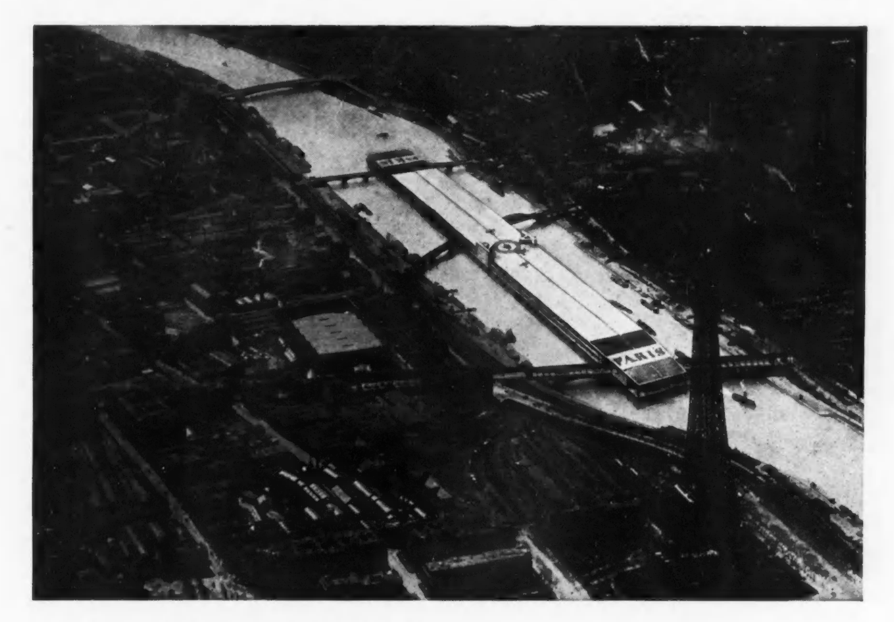
CHAISE LONGUE TUBE ACIER PEINT ET TOILE



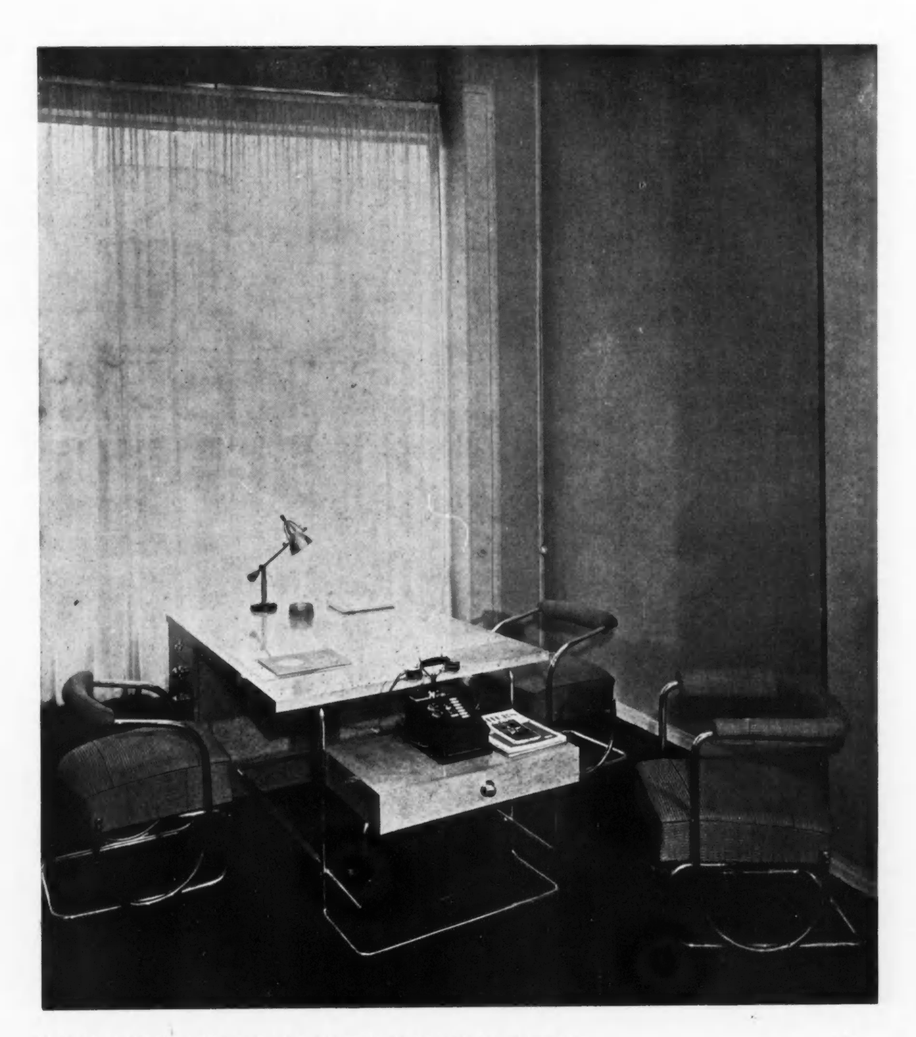


PROJET DE CITÉ OUVRIÈRE POUR VILLEJUIF (SEINE) **1932**

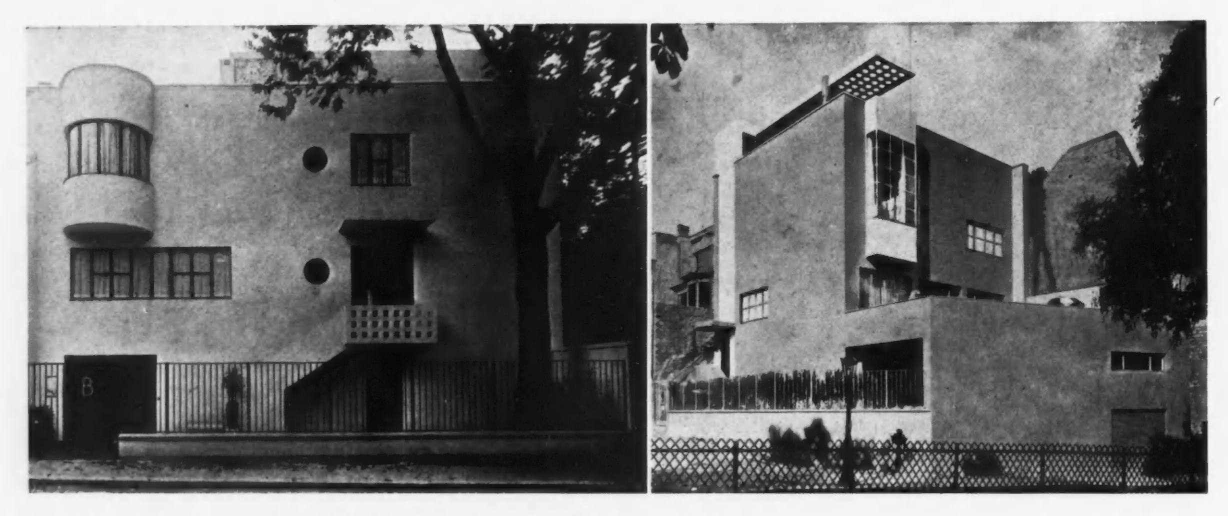




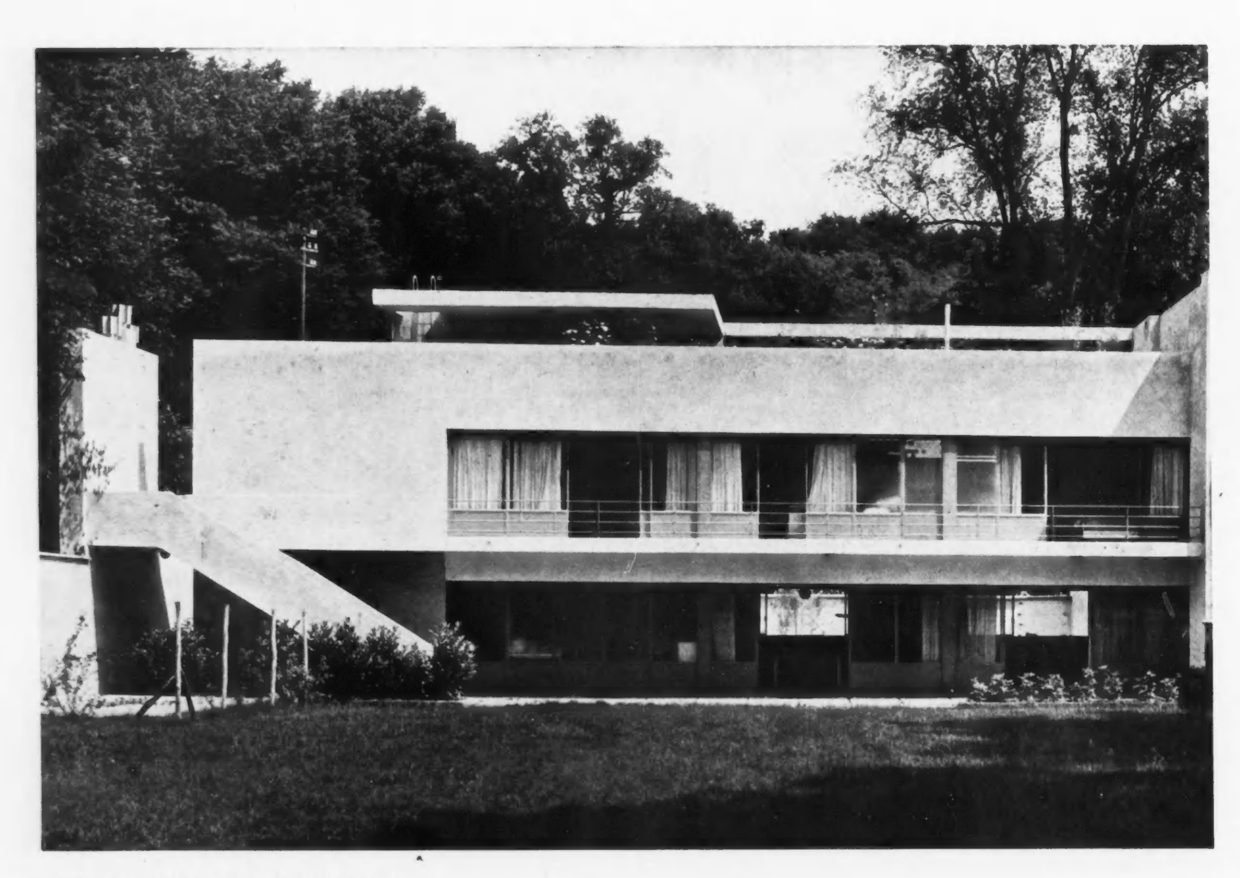
PROJET D'AEROPORT AU CENTRE DE PARIS 1932



BUREAU DE TRAVAIL ET MOBILIER METALLIQUE STANDARD 1931

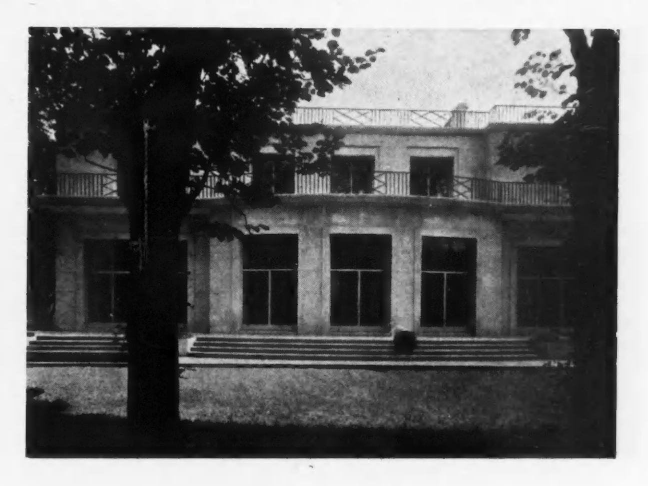


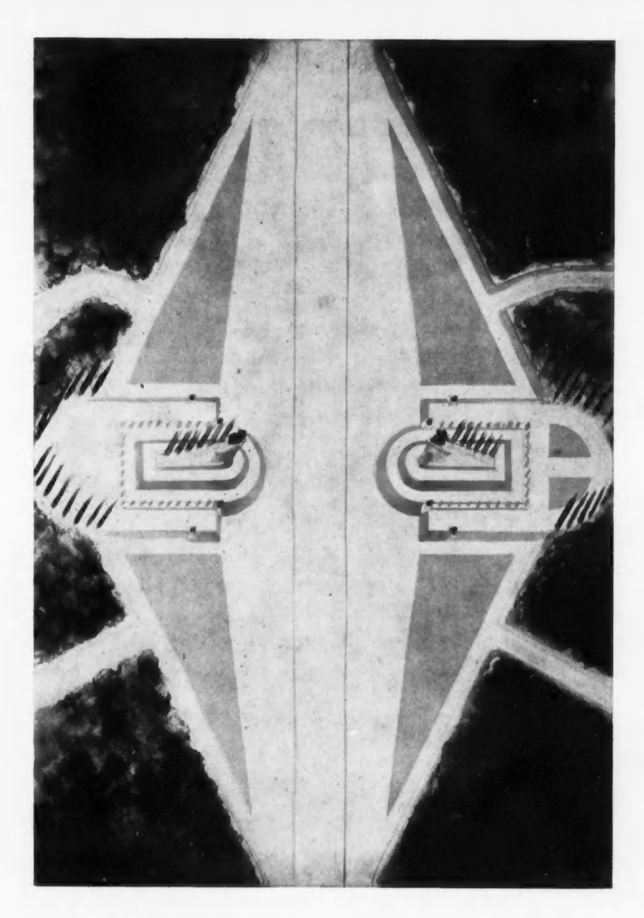
UN HOTEL PARTICULIER A VERSAILLES ET UN HOTEL PARTICULIER A PARIS

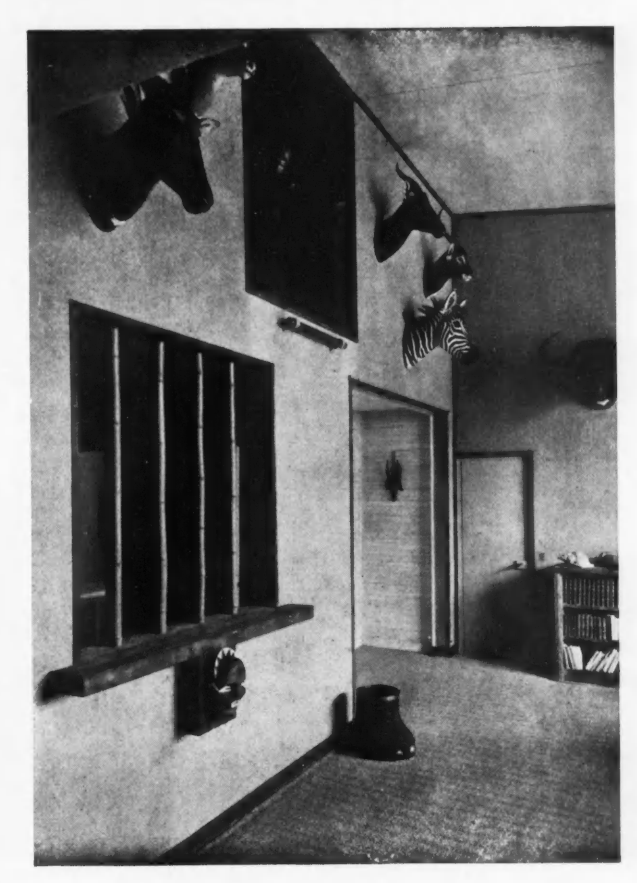


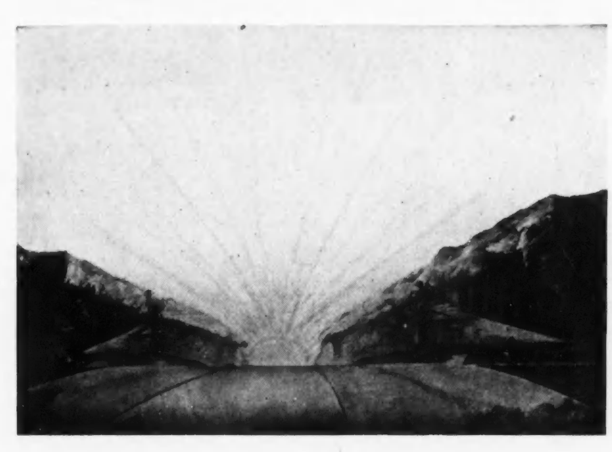
HOTEL PARTICULIER A VILLE D'AVRAY 1932

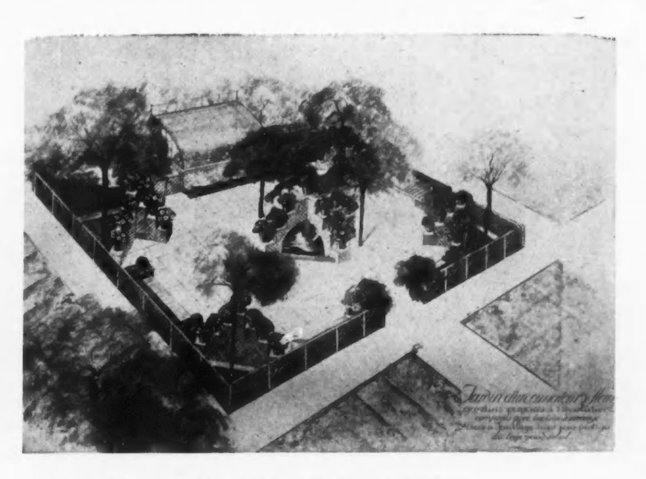


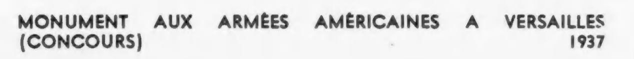






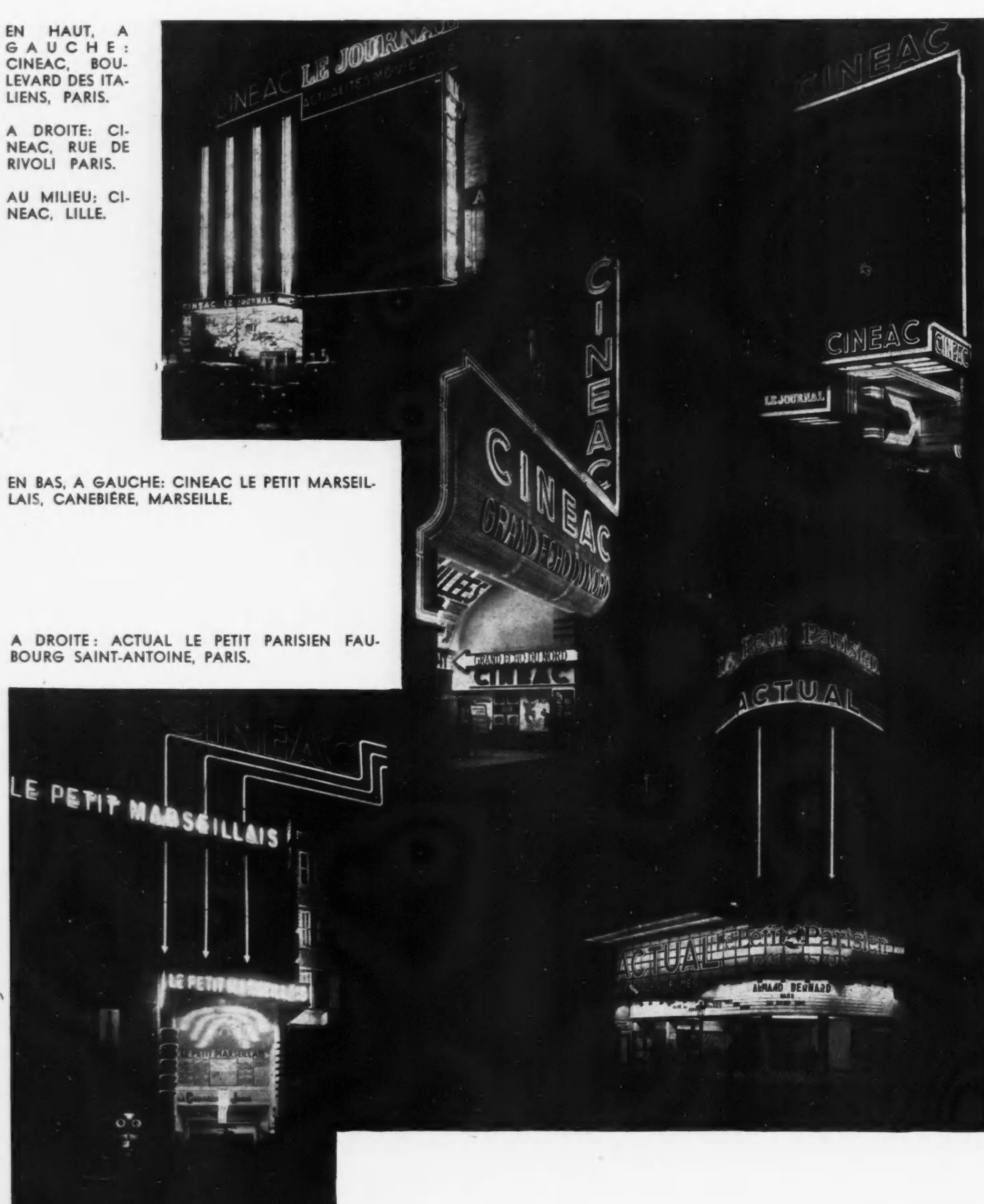






MONUMENT AUX ARMÉES AMÉRICAINES A VERSAILLES (CONCOURS) 1937

JARDIN D'UN AMATEUR DE FLEURS (PROJET)



EN HAUT, A GAUCHE: CINEAC, BOULEVARD DES ITALIENS, PARIS.

A DROITE: CINEAC, RUE DE RIVOLI PARIS.

AU MILIEU: CINEAC, LILLE.

EN BAS, A GAUCHE: CINEAC LE PETIT MARSEILLAIS, CANEBIÈRE, MARSEILLE.

A DROITE: ACTUAL LE PETIT PARISIEN FAUBOURG SAINT-ANTOINE, PARIS.

DIX EXEMPLES D'ARCHITECTURE PUBLICITAIRE
PIERRE DE MONTAUT ET ADRIENNE GORSKA, ARCHITECTES

PIERRE DE MONTAUT ET ADRIENNE GORSKA, ARCHITECTES



AU MILIEU: CINEAC GARE MONTPARNASSE, PARIS.

EN HAUT, A GAUCHE: LES 3 SALLES MARSEILLE-MATIN SUR LA CANEBIÈRE MARSEILLE.

COLLABORATEURS: LAJARRIGE ET POUTU.

A DROITE: CINEAC, COURS BELZUNCE, MARSEILLE.

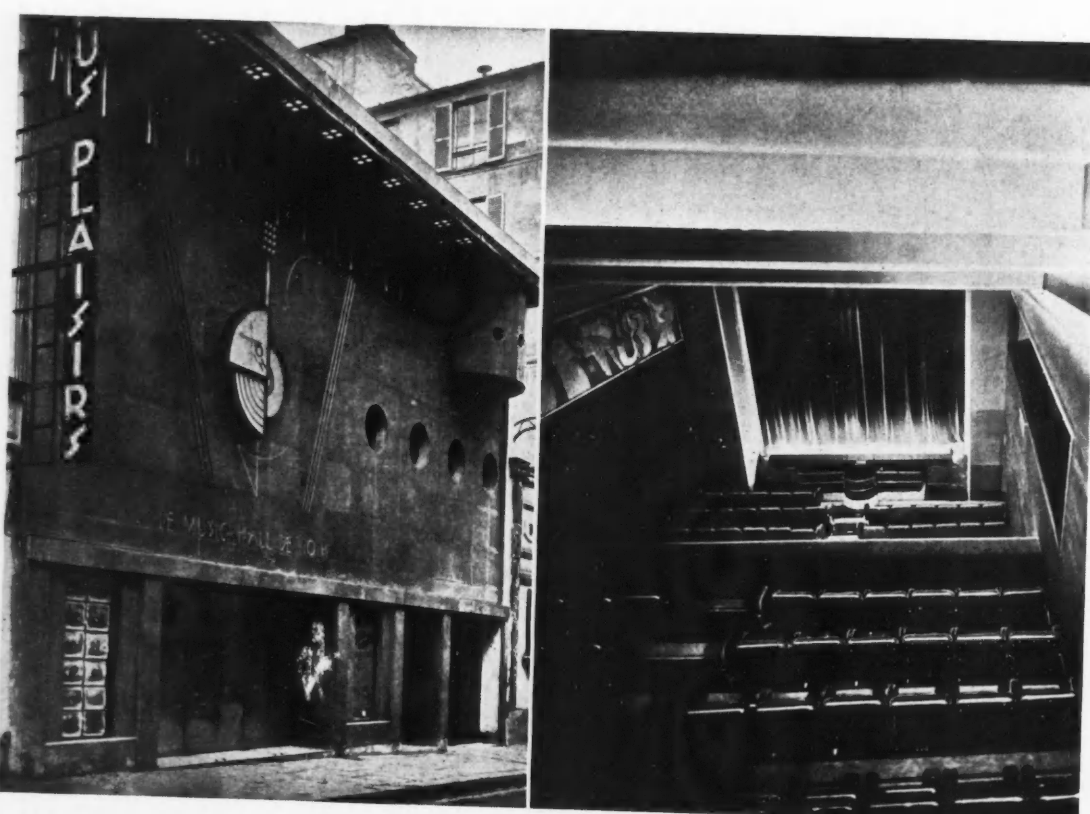
EN BAS, A GAUCHE: CINÉMA NORMANDIE, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS.

A DROITE: CININTRAN, BOULEVARD DE LA MADELEINE, PARIS.



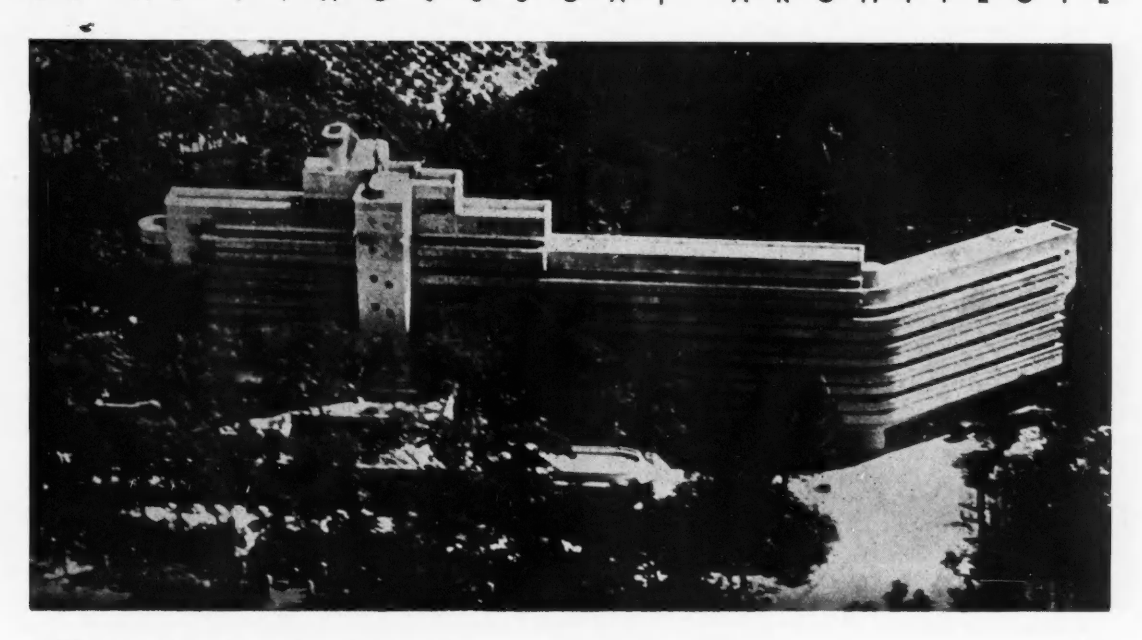
THÉATRE-CINÉMA A NIMES (BALCON EN PORTE-A-FAUX DE 11 MÈTRES)

1926



THÉATRE A PARIS

1929



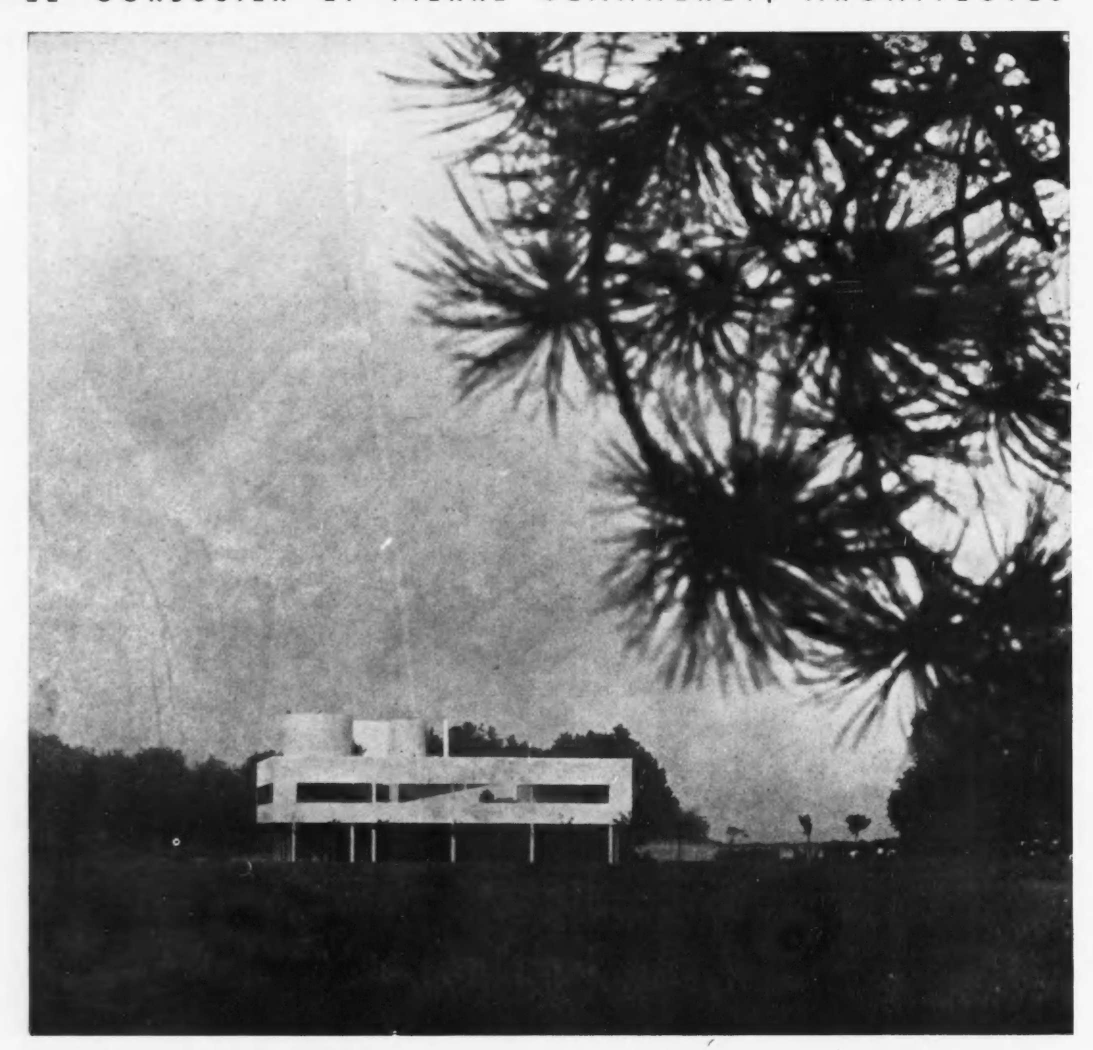
HOTEL « LATITUDE 43 » A SAINT-TROPEZ (VAR)



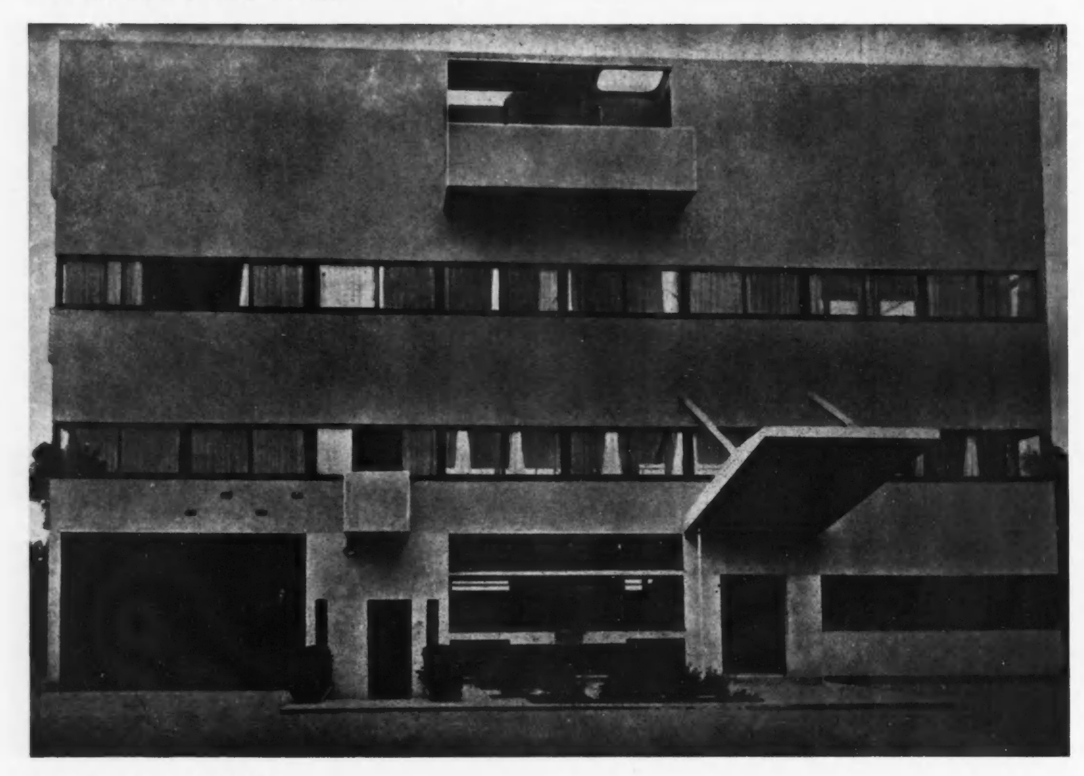
1933



IMMEUBLE DE RAPPORT A BOULOGNE-SUR-SEINE 1936

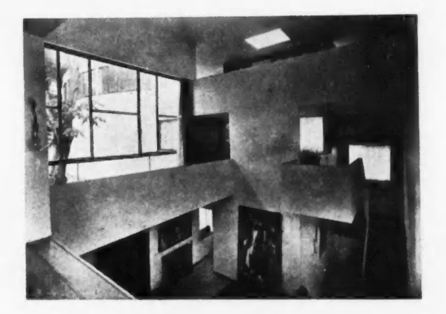


1929-1931. VILLA SAVOYE A POISSY



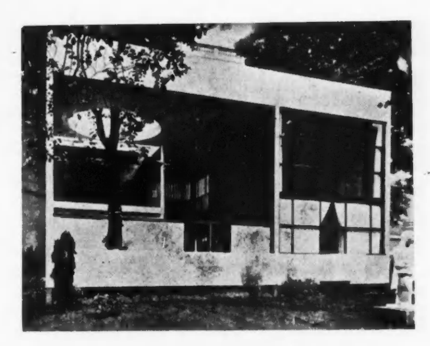
1925-1927. VILLA A POISSY

LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET

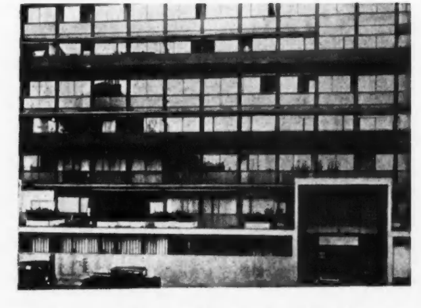


1923-1924. MAISON LA ROCHE A AUTEUIL

1923-1924. MAISON LA ROCHE A AUTEUIL



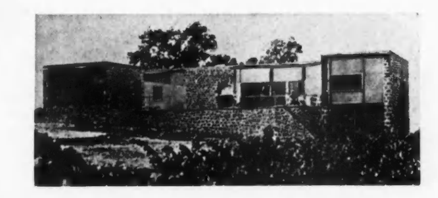
1925. PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU (EXPOSITION DE 1925)



1931-1932. LA « MAISON DE VERRE » A GENÈVE



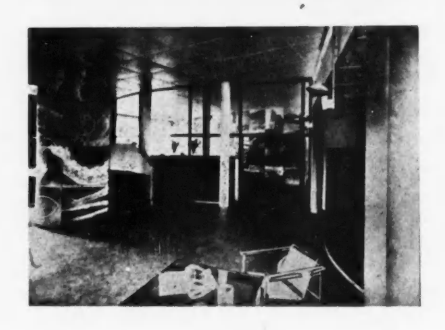
1929-1933. LA CITÉ DE REFUGE DE L'ARMÉE DU SALUT



1929-1930. MAISON DE Mme H. DE M. AU PRADET, PRÈS DE TOULON

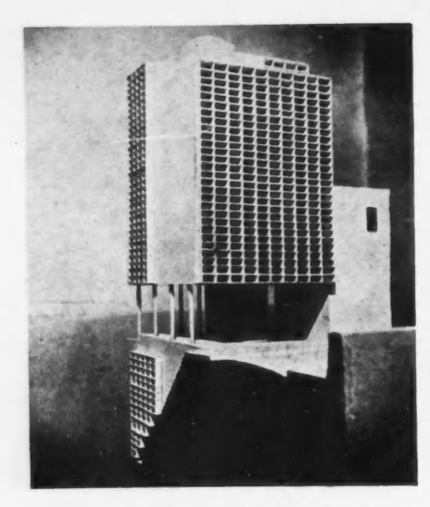


1931. PAVILLON SUISSE A LA CITÉ UNIVERSITAIRE
FAÇADE NORD (à gauche)
FAÇADE SUD (à droite)

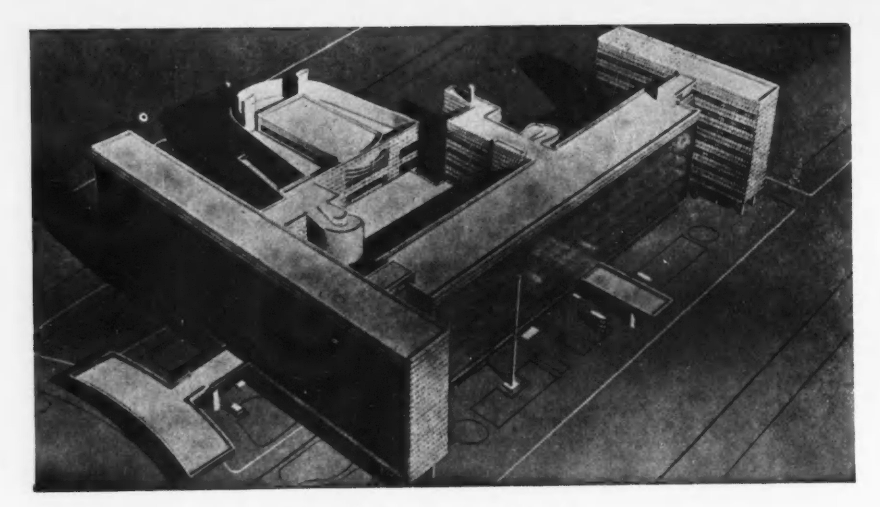




PAVILLON SUISSE A LA CITÉ UNIVERSITAIRE.
VESTIBULE ET VUE PAR EN-DESSOUS

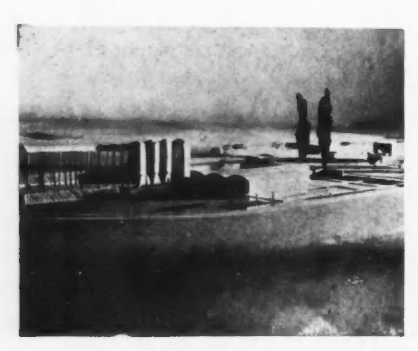


ALGER. FAÇADES MUNIES DE « BRISE-SOLEIL » (SUD ET OUEST)

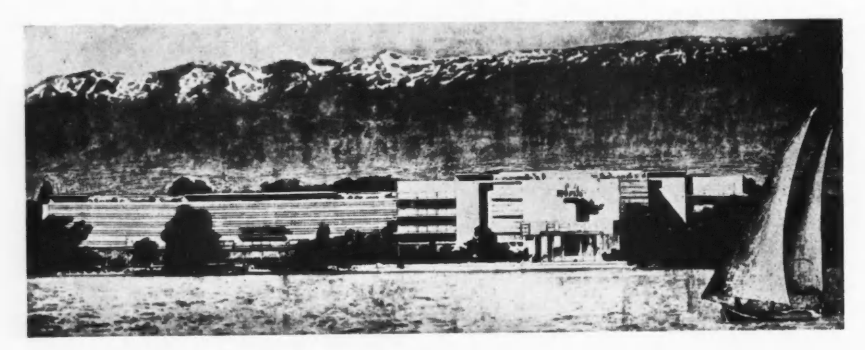


1928-1930. PALAIS DU CENTROSOYUS A MOSCOU (EXÉCUTÉ)

LE CORBUSIER ET PIERRE JEANNERET



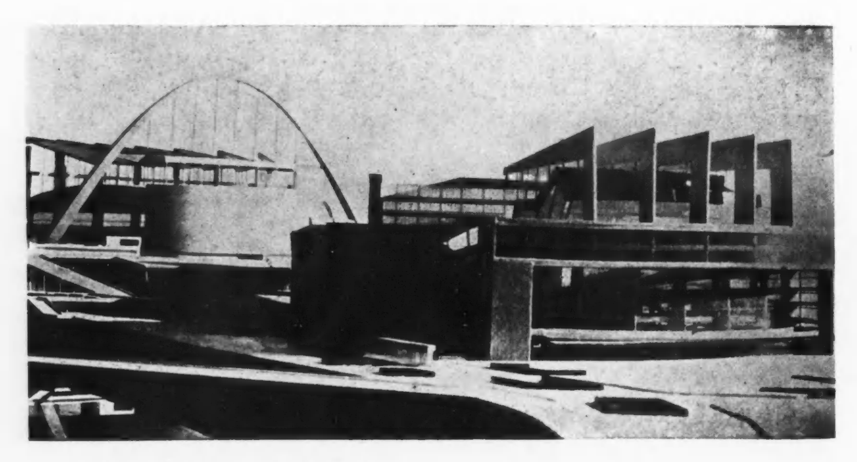
« LA FERME RADIEUSE »
(Réorganisation agraire). Etudiée avec le groupe des paysans de la Sarthe.



1926-1927. PALAIS DES NATIONS A GENÈVE
(1er PRIX DU CONCOURS INTERNATIONAL)



URBANISATION DE LA VILLE D'ALGER.
PROJET « A » (1931-1935)



1931. PALAIS DES SOVIETS A MOSCOU

L'ART ET LA RAISON

Si limitée, si étroite que soit la part faite par l'artiste à la raison, celle-ci n'en est pas moins toujours présente dans l'œuvre d'art. Prétendre que l'art peut se passer de la raison, c'est le ravaler au rang d'une distraction assez vaine, d'un simple amusement.

A quel mystérieux, mais impérieux appel répondait le geste de l'homme de la pré-histoire en traçant sur une paroi de rocher l'image du renne ? A quel appel répond aujourd'hui le souci qu'a le sauvage en décorant le bois de son arc ou en taillant un ornement dans le manche de sa hache ? Répondre que cet appel est celui de l'instinct et non celui de la raison, ce n'est pas répondre ou c'est jouer sur les mots. En se contentant de constater que l'art est la manifestation d'un obscur besoin, on est trop rapidement amené à ranger cette manifestation au nombre d'une de ces manies inoffensives que l'on entoure d'une sorte de respectueux mépris ou de méprisant respect. Mais mon propos n'est pas de remonter aux origines de l'art, de rechercher les sources de l'instinct artistique. Qu'il me suffise d'indiquer que ce caractère de gratuité attribué à l'art ne serait justifié que si toute raison lui faisait défaut. Or, tout chef-d'œuvre est en quelque manière raisonnable. Je dis « en quelque manière », car si tout chef-d'œuvre a sa justification, il n'est cependant explicable qu'en fonction non pas d'une Raison dont tous les autres chefs-d'œuvre seraient justiciables, mais d'une raison spécifique, une œuvre d'art étant l'extériorisation d'une volonté personnelle, la démonstration d'une volonté individuelle. La Raison du peintre, du sculpteur (le cas de l'architecte est, à mon avis, tout différent et j'y voudrais tout à l'heure revenir), la Raison de l'artiste n'a pas ses origines en dehors de l'artiste. Celui-ci se construit un système qui peut fort bien ne valoir que pour lui seul; il a SA vérité qui peut fort bien s'opposer à la vérité du voisin. La Raison de l'artiste n'est pas la Raison du philosophe. La Raison du philosophe, c'est à peu près tout le philosophe. La Raison du peintre, ce n'est pas tout le peintre. Ce n'est en quelque sorte que sa béquille, béquille dont il ne saurait se passer, béquille fabriquée pour lui et par lui, inventée par lui de toutes pièces ou sous l'inspiration soit de l'ancêtre, soit du compagnon de route. Que l'artiste puisse avancer sans cette béquille, je ne le crois guère. Si indépendant qu'il soit de tout dogme (et, quant à moi, je lui reconnais volontiers le plein droit de nier l'efficacité voire l'existence, de ce qu'on appelle improprement et arbitrairement les LOIS DE L'ESTHÉTIQUE), il ne peut se libérer de lui-même, c'est-à-dire des raisons qu'il s'est données à lui-même de créer telle œuvre et de la créer de telle manière. Si l'œuvre ne rend pas apparentes les raisons du créateur, l'œuvre est ratée, donc à proprement parler inutile. J'ai connu un grand peintre Henri de Toulouse-Lautrec, qui aimait à répéter ce mot plein de sens et de bon sens: « Dites ce que vous avez à dire. » Hélas! tout le monde n'a pas quelque chose à dire. Seul le grand artiste parle; le médiocre bavarde. C'est la Raison qui permet à l'artiste d'ordonner son discours, d'en choisir les termes; disons plutôt que pour créer cet ordre, décider de ce choix, l'artiste a SES raisons, des raisons que la Raison n'a pas toujours à connaître. L'instinct ne suffit pas à expliquer l'éloquence du chef-d'œuvre. Je sais bien qu'à ceci on peut opposer la parole d'un peintre fameux : « JE PEINS COMME L'OISEAU CHANTE. » Ce mot émouvant d'un grand artiste conscient de son bonheur, conscient de la force de son instinct, ne saurait limiter l'art du peintre au seul domaine de la spontanéité. Cette acceptation — dont on ne sait si elle est toute humilité ou tout orgueil — cette acceptation d'un don magnifique ne saurait satisfaire le peintre qui croit à la vertu de la méditation et n'entend point renoncer au bénéfice qu'il tire de cette méditation. Tout ce que celui-ci incorpore volontairement — douloureusement parfois — à son art, il ne le tire que de lui-même ou se l'est approprié; il n'a à faire état que de sa décision. Toute œuvre peinte est une confidence, un aveu, une confession, en tout cas un propos strictement personnel. L'œuvre architecturale poursuit un tout autre dessein: si on imagine mal l'artiste préoccupé, en peignant, du souci de plaire, on ne saurait, par contre, accepter que le constructeur puisse se dérober à son devoir qui est de SERVIR. Sur la rigueur de ce devoir, je me propose de revenir tout à l'heure, pour démontrer que l'architecte est et ne peut être que rationaliste. Cette démonstration, je ne la veux pas tenter avant d'avoir insisté sur ce que doivent à la Raison les règles que s'imposent les plasticiens, ou plutôt le besoin qu'ils sentent plus ou moins confusément de s'imposer ces règles, de donner à leur génie des points d'appui, à leur fantaisie des limites. Ce qu'on appelait naguère les règles de la composition, cette volonté d'inscrire celle-ci dans une sorte de gabarit, de l'enfermer dans une forme géométrique c'est l'exemple le plus souvent donné de cette pénétration, dans l'art du peintre, d'une volonté, d'un raisonnement. Il en est bien d'autres et un des plus curieux est fourni par ces Impressionnistes chez qui l'on a trop longtemps voulu ne voir que la spontanéité de velléitaires se souciant uniquement de transcire leurs sensations. En réalité, aucun peintre n'avait, avant eux, été plus qu'eux RAISONNABLE, je veux dire tributaire de la Raison. C'est le raisonnement qui les a amenés, pour concréter l'impression colorée que leur donnait la nature, à utiliser cette technique de la division du ton, pressentie par Delacroix et que leurs successeurs, les néo-impressionnistes devaient, s'appuyant sur les recherches de Chevreuil et de Charles Henry, systématiser avec la plus audacieuse intelligence. Je pourrais citer cent autres exemples de cette nécessité, qu'ont sentie tant de maîtres, d'édifier leur œuvre sur les bases d'un raisonnement ayant, bien entendu, un tout autre caractère que le raisonnement scientifique, mais qui n'en constitue pas moins pour eux une sorte d'hypothèse nécessaire et suffisante. On me dira que cette base est assez illusoire, puisque, si bon que soit le raisonnement, l'œuvre que celui-ci soutient est sans valeur si le don en est absent et qu'au contraire un artiste de génie peut construire, une grande œuvre sur un raisonnement assez misérable. J'en conviens, mais crois cependant à la présence dans l'œuvre d'art, d'une sorte de système organique ou organisé n'ayant rien de commun avec ce que les romantiques ont pu appeler l'inspiration ou le sentiment. Le métier du peintre, pas plus que celui du sculpteur, ne consiste à copier. Il ne s'agit jamais (et je m'excuse de répéter un tel truisme) que d'interprétation, ce qui implique un choix, donc une volonté, une décision de l'intelligence. Le seul fait d'introduire de l'ordre dans les sensations est incompatible avec l'idée d'une obéissance passive — inconsciente et en quelque sorte automatique — à ces sensations. Le plasticien organise ses sensations et, si cette organisation se fait selon un postulat propre à chaque créateur, elle n'en dérive pas moins d'une certaine logique dont l'œuvre, pour être satisfaisante, doit porter les traces.

Si jaloux qu'il soit des droits que lui confère la primauté de sa fantaisie, il est une limite que l'artiste ne peut franchir sans tomber dans une absurdité à laquelle l'esprit ne saurait donner son adhésion. Pour vous donner un exemple entre mille des redoutables conséquences de cette démission de la Raison, de ce refus de tout contrôle sur une soi-disant fantaisie qui n'est plus qu'une inacceptable incohérence, je voudrais (et ce sera l'occasion d'un court repos, avant d'entreprendre la dernière partie de ma tâche) vous mener sur l'escalier d'un monument élevé à la gloire de l'Art Français et que tous les parisiens connaissent bien, mais devant les hauts-reliefs duquel, ils ne songent guère à venir méditer sur les problèmes de l'esthétique contemporaine.

Que faut-il pour être heureux sur un escalier ? Un peu d'art. Une rampe, une main courante ne sauraient décorer noblement les marches d'un palais officiel et l'absence de tout lion serait sévèrement commenté.

— Un lion ?

— Eh oui ! Un lion ! La puissance, le courage, Pezon, La Fontaine, Tartarin... Les magasins du Louvre... le désert. C'est un symbole. Rien n'est plus indiqué sur un escalier qu'un symbole et un lion. Celui-ci a été pétrifié en 1900, tandis que, le derrière plus haut que la tête, il se laissait glisser sur la pente d'un toboggan. Moins neurasthénique que ses illustres collègues, qui sont de planton à l'Institut, celui-ci, superbe et généreux, joue gravement avec une boule... Oui, une boule ! A moins que ce ne soit un boulet, un ballon, une sphère, un globe ou, peut-être, un symbole. Ce lion est d'une espèce rare au désert, mais fréquente à Paris: Sa queue, prenant d'abord l'aspect d'un rinceau Renaissance, se transforme bientôt en une corne d'abondance autour de laquelle s'enroule un serpent !... Et, sortant de cette corne d'abondance, voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches. Bien que j'aie eu en huitième un second prix de botanique, je ne sais dans quelle famille ranger ces étranges fleurs pour étagères, écloses pour nous sous la queue d'un lion. Une d'elles ressemble à un gland de fauteuil Napoléon III. Sans doute est-ce là ce qu'en termes techniques, les poètes appellent des fleurs de rêve. C'est hideux.

Sur ce lion s'est imprudemment assis, après avoir enlevé sa chemise, un enfant d'une dizaine d'années.

— Sans doute quelque jeune dompteur ?

— Plutôt un vieux symbole: Carquois, ailes de volailles et, sur les lèvres, un sourire charmant, innocent et stupide qui ne laisse aucun doute: c'est l'Amour. Et que fait ce doux et téméraire gamin sur son lion ? Il lui donne à manger. Et de quoi le nourrit-il ? De roses !

Incroyable, mais vrai. La scène se passe à Paris, avenue Victor-Emmanuel-III. Là, depuis trente-six ans, poursuivant des fins d'ordre exclusivement esthétique, glissant sur un plan incliné, un symbole entre les pattes, un lion dont la queue est la proie d'un serpent et d'un inexcusable délire ornemental, broute des fleurs que lui tend son cornac l'Amour.

Quelque invraisemblable que cela paraisse, aucun aliéniste n'a été appelé en consultation auprès du malheureux auteur de cette étrange allégorie. La commande adressée à l'artiste portait, assure-t-on, la signature d'un Ministre qui n'a pas, lui non plus, été inquiété et que cela n'a pas empêché d'être, par la suite, promu, selon l'usage, au grade de Ministre athénien.

Et tout le monde passe sans broncher devant cette « œuvre d'art », ce qui est une preuve certaine que personne ne regarde cet extraordinaire ornement, par conséquent pour le moins inutile. Ceci m'amène à vous entretenir de l'art qui m'est particulièrement cher et à défendre la conception qu'ont de cet art quelques-uns de mes confrères et amis, je veux parler aussi bien des architectes que de ceux appelés — à mon sens improprement — DÉCORATEURS, et à l'occasion desquels on a créé l'affreux néologisme d'ENSEMBLIER.

Si j'ai mal réussi (et j'ai conscience de la maladresse avec laquelle j'ai tracé cette esquisse) à indiquer quelle part a la Raison dans l'œuvre plastique, je crois, par contre, pouvoir sans trop de peine vous montrer que l'architecture est par définition un art profondément rationaliste, un art qui trouve sa justification et son éloquence dans le rationalisme. Les moyens de cette éloquence, l'architecte d'aujourd'hui cherche à mettre en évidence ce qu'ils ont de spécifique. Je veux dire que l'architecte d'aujourd'hui s'efforce de ne s'exprimer que par les moyens de son art; il ne pense pas que l'architecture soit un art mineur obligé d'emprunter pour se faire entendre la voix des autres arts. On ferait rire en prétendant que la sculpture est incapable de se passer de la Musique ou que celle-ci a besoin de la Peinture pour trouver le chemin de notre cœur.

L'Architecture serait-elle donc seule à n'avoir pas de vie propre, seule à perdre toute force et toute signification dès que l'appui d'un art voisin lui fait défaut ? Alors que Sculpture et Peinture n'utilisent chacune que ses propres ressources, l'Architecture serait contrainte à mendier son pain, à se nourrir de charités ?... l'Architecte moderne ne croit pas à cette insuffisance congénitale d'un art qu'il considère tout au contraire comme un tout cohérent et complet. Il dispose avec fierté d'un domaine assez étendu pour qu'il ne lui soit point nécessaire d'en franchir les limites: « Toute l'Architecture. Rien que l'Architecture ». Voilà son programme. Or, l'Architecture n'est pas la Bijouterie. La Bijouterie est, par définition, un art décoratif : l'Architecture, non. Le décor n'est ni sa fin, ni la condition de son existence. L'origine de l'Architecture est dans la nécessité de pourvoir l'homme d'un abri. Le progrès ne cesse de transformer cet abri. Mais l'Architecture reste régie par la loi du besoin et doit sa plus réelle beauté à cette obligation de SERVIR. Beauté plastique ? Certes, mais la forme architecturale n'est pas désintéressée; elle n'est pas arbitraire, elle est déterminée, et ne satisfait l'œil que dans la mesure où elle contente la raison. Que ce souci d'efficacité éloigne l'Architecture des arts indépendants (et que, en donnant aux mots leur vrai sens, on pourrait appeler ARTS D'AGRÉMENT) pour la rapprocher du domaine généralement réservé à l'ingénieur, c'est ce qui ne fait aucun doute.

Ce rapprochement, cette alliance, voire cette interpénétration de deux métiers étiquetés l'un ARTISTIQUE et l'autre UTILITAIRE, cette suppression de la barrière élevée entre la notion de l'Utile et la notion du Beau, est-ce un fait moderne ? Si les limites assignées à l'Esthétique ont, de tout temps, eu un certain caractère d'imprécision et d'arbitraire, cette imprécision et cet arbitraire vont, de nos jours, en s'accentuant. Ce n'est pas ici le lieu de rechercher si l'émoi de l'artiste du XX[e] siècle devant l'aspect plastique de l'avion, du paquebot, de la machine, est ou n'est pas d'ordre esthétique; mais de cet émoi, on ne peut nier l'intensité. On ne peut nier la satisfaction que procure au civilisé la contemplation d'une forme raisonnable. L'architecte moderne n'est-il pas justifié à prétendre qu'en s'efforçant de procurer cette satisfaction, il retrouve une vieille et admirable tradition ? Car il y a aujourd'hui les hangars d'Orly; mais il y a aussi, construit voici mille ans, le Pont du Gard.

Sur le vrai sens de ce mot tradition vous me permettrez d'insister et ce ne sera pas sortir de mon sujet, car un des devoirs de l'architecte rationaliste, consiste justement à prendre conscience de son temps, à accepter de servir le présent en tirant du passé un enseignement qui l'oblige à préférer l'avenir à ce passé, à se préoccuper moins du passé que de l'avenir qu'il a la charge de préparer.

En renonçant à l'invention, en se résignant à une sorte d'impuissance quasi avouée, l'Architecture et l'Art Décoratif du début du XIX[e] siècle ont arrêté le cours de cette tradition.

Né au Premier Empire, le goût de l'antiquité est vite devenu le goût du pastiche. Et c'est alors ou la copie scrupuleuse ou la plus maladroite interprétation, le plus incohérent mélange de tous les styles: le « genre ancien » est créé et satisfait les besoins esthétiques d'une bourgeoisie qui s'endort sur les lauriers cueillis par ceux qu'elle appelle « nos pères, ces géants ».

La renaissance, tentée vers 1900, sous le nom d'« Art nouveau », ne marque, à vrai dire, que la courageuse volonté de briser les vieux moules, de chasser les poussières et de renouveler l'air en cassant les vitres de la vieille maison. Il faut changer. On change pour le naturel, mais insuffisant plaisir de changer. Ce n'est pas une révolution, c'est une révolte; normale, saine, fatale, et nécessaire, mais sans efficience. Les insurgés sont rapidement anémiques, car rien de substantiel ne les nourrit. Ils cachent leur misère sous une débauche d'ornementation qui est bien une débauche, l'ivresse d'hommes supportant mal le vin fort de la liberté. Alors apparaît un fait nouveau dont le hasard ne saurait expliquer la naissance et qu'avec une évidente intention de raillerie, on a baptisé le nudisme.

On parle — on parlait naguère encore, d'intérieurs « RICHEMENT DÉCORÉS ». Et l'emploi de cet adverbe constituait une sorte de pléonasme, l'idée de décoration étant toujours liée à celle d'une certaine superfluité: la décoration est un luxe; un luxe qui consiste à répandre un peu de poudre d'or sur des matériaux, sur des structures dont la rigueur est jugée sans charme et sans noblesse. Le langage de la vérité est ingrat et paraît blesser l'oreille de l'honnête homme: le décorateur est un poète qui couvre de son chant ces grossiers accents. Il apporte avec lui l'agréable, le pieux mensonge de son artifice. Il vêt d'un manteau somptueux la vérité dont la triste nudité ne

saurait être, sans souffrance, contemplée que par un rustre. Si la décoration n'est pas, ou a cessé d'être, le privilège d'une caste, elle reste l'enseigne d'une démocratie qui entend ne pas perdre les avantages du titre, de l'argent ou du goût qui la distingue de la foule. Cette élite croit sincèrement que cette forme de luxe est pour elle une nécessité: elle n'est, le plus souvent, que la survivance d'un usage.

Tous les luxes se sont transformés, mais pas tous à la même cadence, et le luxe des intérieurs est sans doute celui qui se débarrasse le plus difficilement de la poussière du passé. Personne ne songe plus à porter perruque, jabot et manchettes de dentelle. Pour la cérémonie la plus guindée comme pour la fête la plus joyeuse, l'élégant endosse un habit noir sans la moindre passementerie et, à fort peu de chose près, semblable à celui du maître d'hôtel. Pour circuler dans la rue ou voyager sur la route quel baladin oserait monter dans un carrosse où l'or se relèverait en bosses. Ce que l'homme moderne exige de sa voiture, c'est que les ressorts soient souples et solides, le moteur bien au point et silencieux. Aller d'un point à un autre avec le maximum de confort dans le minimum de temps, c'est aujourd'hui le vrai luxe. Arguera-t-on que la recherche du meilleur rendement d'un moteur donne une satisfaction qui n'est pas d'ordre esthétique ? Répétons qu'il devient chaque jour plus difficile de fixer les limites de l'esthétique. Il y aurait fort à dire sur les inconvénients et l'insuffisance d'une compartimentation qui paraît de plus en plus arbitraire et vaine. Il n'est plus scandaleux d'avouer que nous sommes infiniment plus sensibles à la beauté d'une auto qu'à celle d'une chaise à porteurs qui, en perdant son utilité, a cessé de parler à notre égoïste raison. Notre fétichisme du passé nous empêche seul de traiter comme un cadavre cette chaise dont certains oublient — au point de l'installer dans leur salon et d'en faire une vitrine — qu'elle fut avant tout et essentiellement un moyen de transport. Louis XV disposait-il ses collections sur un char mérovingien ? L'aberration qui longtemps transforma nos demeures en boutiques de bric à brac, voire — pour mettre les choses au mieux — en salles de musée, fut la dernière manifestation d'une crise peut-être unique dans l'histoire des mœurs.

Pour excuser ce « beau désordre » on ne craignit pas d'évoquer la Tradition, ce qui était reculer loin les limites de la bouffonnerie. C'est en effet méconnaître singulièrement l'enseignement du passé que de le copier. A aucune époque autre que la nôtre, on n'a tenté de recommencer le passé. C'est un constant souci de modernité qui a présidé à la conception de toutes les grandes œuvres. Les bâtisseurs de cathédrales n'ont-ils pas poussé ce souci jusqu'à poursuivre dans un style nouveau — le leur — l'œuvre commencée plusieurs siècles auparavant ? Pour se convaincre de la force qu'eut jadis ce souci de modernisme, on ne regardera pas sans profit tel portrait de ce XVII[e] siècle dont on nous vante sans cesse et fort justement la sagesse et les méthodes : dans l'intérieur de ce seigneur à perruque, on chercherait vainement trace d'un meuble gothique. Il est assis sur un fauteuil Louis XIV, devant une table Louis XIV. C'est une tapisserie Louis XIV qui est tendue au mur. Il vit dans un décor « moderne » dont son petit-fils enverra au grenier ou au Musée tous les éléments, pour en demander le renouvellement au talent d'un contemporain. La grande vérité qui se dégage d'une étude attentive et vraiment respectueuse du passé, c'est que la tradition est en avant et non pas en arrière. Les beaux meubles Louis XIV n'auraient jamais existé si la noblesse d'alors avait accepté les meubles Louis XIII qui eux-mêmes...

Dans quel sens, sur quelle base ce perpétuel désir de modernisation se réalise-t-il après une léthargie trop prolongée pour n'avoir pas provoqué le plus grand trouble ? Réveillé, le décorateur a d'abord pensé qu'il lui suffisait, pour renouer la vraie tradition, de substituer à la feuille d'acanthe, à la coquille Louis XV ou au ruban Louis XVI quelque nouveau motif.

C'était rester avec une prudente modestie dans le rôle d'enjoliveur ; mais c'était méconnaître tout le problème du logis moderne, problème dont ni les données ni la solution ne sont à rechercher dans cette fantaisie que l'on prend trop souvent pour de l'originalité.

Il ne faut pas confondre le salutaire besoin de rajeunissement ou plutôt d'évolution transformatrice, avec cette recherche d'une cocasserie rapidement périmée qui n'est que la conséquence d'un état d'anxiété, d'instabilité. La réclamation du snob, du désœuvré ou du malade est négligeable, mais les problèmes que crée un besoin raisonnable de tout remettre en question, demandent des solutions raisonnables. On ne peut assimiler la rigueur de ces solutions au caprice d'une mode. Le caprice peut déterminer la couleur d'une robe, la longueur d'une jupe, la dimension d'un chapeau ; on ne peut pas le laisser jouer avec les formes architecturales. La constante évolution de celles-ci est parallèle à la constante évolution de la société, des mœurs et surtout de la Science et de la Technique.

Ce n'est pas la fantaisie qui a transformé l'aspect de nos façades. Si la fenêtre d'aujourd'hui est large, ce n'est pas parce que celle d'hier était étroite. Les premiers responsables de ce changement sont, d'une part, l'hygiéniste réclamant l'insolation des habitations, d'autre part l'ingénieur fournissant un mode de construction et un matériau qui suppriment les surfaces portantes et réduisent au minimum les points d'appui. L'architecte n'a pas eu le soudain caprice d'élargir les fenêtres. Il a utilisé une technique nouvelle pour satisfaire à la demande de l'hygiéniste.

En réintégrant son vrai domaine, en devenant le créateur de meubles et d'objets mobiliers dont la fonction n'est pas nécessairement d'orner la demeure, mais de rendre celle-ci à tous égards, aimable, dans le plus vrai sens du mot, le décorateur renonce à son rôle d'amuseur et ambitionne une tâche plus haute, aussi haute que celle de l'architecte. Comme l'architecte celui auquel, ne pouvant plus l'appeler décorateur, on donna ce nom assez vilain, je le répète, mais explicite, d'ensemblier, crée des formes non point arbitraires, mais déterminées. Il ne pratique pas un art désintéressé. Il sert.

Si l'on admet que la question du logement est, d'abord, une question d'ordre pratique à laquelle l'économique commande, on est mieux préparé à étudier le problème qui, de nos jours, se pose à peu près en ces termes: satisfaire des besoins de plus en plus nombreux dans un espace de plus en plus restreint.

Inutile d'insister sur le caractère entièrement neuf de ce problème. L'architecture du passé laissait le misérable dans un taudis exigu, mais gâchait argent et espace, pour le luxe du riche (plus encore que pour son bien-être). On construirait une maison entière dans la cage d'escalier de tel château dont, par contre, certaines pièces — parfois sans fenêtres — sont, non pas seulement inutiles, mais inhabitables; car le confort est bien souvent sacrifié à l'apparence.

Le classement des arts plastiques en « beaux arts » et en « arts décoratifs » est complètement arbitraire. La peinture, par exemple, est un art bien plus décoratif que n'importe lequel des arts dits « décoratifs » ou « appliqués à l'industrie ». Non pas certes, que le tableau ne puisse poursuivre que des fins décoratives. Même lorsque le tableau se propose de parler à l'esprit, quelle que soit l'émotion qu'il veuille susciter, il est d'abord et par définition, un spectacle. Une maison, un buffet, une soupière, une chaise peuvent aussi constituer un spectacle, mais leur raison d'être est ailleurs; ces objets existent en tant que tels avant que nous leur ayons accordé — ou refusé — la qualité d'œuvre d'art. La Peinture n'existe pas pour l'aveugle. L'Architecture existe pour lui, moins parce qu'il touche les murs de sa maison que parce qu'il vit entre ces murs. Il sait d'expérience dans quelle mesure l'architecture a dû faire état de ses besoins; il a pris contact avec l'architecture, dont l'essence et l'origine ne lui restent pas étrangères.

Comme l'architecture, les arts industriels prennent leur source ailleurs que dans notre soif d'art. Ils sont partie intégrante de l'architecture. Ils sont régis par les mêmes lois, déterminés par des raisons de même ordre. Entre eux et l'architecture, il n'y a pas de solution de continuité. Pas plus qu'elle, ils ne sont des arts décoratifs, le décor n'étant pas une condition de leur existence, une nécessité vitale. Les problèmes que pose l'utilisation d'un édifice ou d'un objet ne peuvent être résolus par l'apposition d'un décor surajouté.

Si les mots de « Art décoratif » subsistent, ce qu'ils expriment tend à disparaître, aurait sans doute déjà disparu sans le secours inopinément apporté, sous le couvert du Cubisme, par



FRANCIS JOURDAIN INTÉRIEUR. 1932

l'emploi — ou la résurrection — des formes géométriques. Il serait trop long d'étudier quelle libération fut ce passage de la figuration à l'abstraction, quel regain de force fut ainsi donné au pittoresque et à la fantaisie qui agonisaient, et dans quelle mesure il eut été préférable de les laisser mourir. Retenons seulement que cette dernière manifestation de vitalité n'a guère entravé l'heureuse évolution des arts de l'ameublement vers la sobriété. On comprend mieux chaque jour que simplicité n'est pas synonyme de pauvreté et que le civilisé, s'il a d'autres besoins, d'autres exigences que le sauvage, a aussi d'autres facultés. Il est plus sensible à la beauté d'une proportion, d'un rapport de surfaces, de volumes et de lignes, plus offensé par un décor tout extérieur qui ne séduit que ses yeux. Il faut aussi, il faut surtout parler à son esprit. On ne doit pas refuser à l'esprit les satisfactions que l'on accorde à l'œil. En matière d'architecture, on ne satisfait notre œil qu'à condition de satisfaire d'abord notre esprit, c'est-à-dire les besoins qu'a celui-ci d'ordre, de logique. Nous ne pouvons plus vivre dans un bric-à-brac. Désencombrons. Et, au besoin, démeublons.

Il est un luxe que le pauvre peut toujours s'offrir: il consiste à supprimer tout objet d'une laideur certaine et d'une utilité douteuse. Mesure négative, mais raisonnable qui, si elle était appliquée, aiderait à modifier notre vieille conception du luxe, à créer une ligne de démarcation entre l'aristocratie de l'argent et l'aristocratie du goût.

Tout parvenu peut faire de son intérieur un musée, mais l'homme sensible est seul à savoir que la beauté n'est pas fonction de l'argent, que la beauté n'est pas toute d'apparence. Le luxe du vrai civilisé consistera à s'entourer de formes adaptées à ses besoins matériels et dont la pureté contentera ses besoins spirituels, sa raison qui ne peut trouver de satisfaction dans le désordre et l'incohérence.

Les meubles ne doivent pas être des visiteurs encombrants et bavards, mais des serviteurs discrets, sachant ne nous gêner ni par leur accoutrement — désuet ou excentrique — ni par une éloquence déplacée. Une invitation au repos est le seul propos que l'on puisse tolérer d'un fauteuil.

L'homme moderne attend une demeure où seront réalisés à la fois le confort de la façon la plus pratique, et le luxe de la façon la moins apparente.

Réduit à des éléments essentiels, un tel art tend à une sorte d'anonymat; il ne permet plus au créateur, ingénieur en même temps qu'artiste, d'imposer sa personnalité, d'obséder de sa constante présence l'occupant qui ne subira que d'une manière quasi inconsciente la présence bienfaisante et discrète de l'art lui-même. L'architecture n'est pas — comme la peinture — un art individuel. Il n'y a, au fond, qu'un sujet de tableau: l'auteur. Je disais tout à l'heure qu'un tableau est un aveu, une confession, une sorte de confidence qui n'est perceptible qu'à une oreille amie. Le rôle du peintre est de parler de lui. Celui de l'architecte est d'écouter, de comprendre, parfois même de deviner, de répondre opportunément à une demande plus ou moins clairement formulée, d'aller au-devant de nos désirs. C'est le geste de l'homme qui détermine tout l'art de l'architecte, serviteur d'une constante, d'une rigoureuse nécessité. L'architecte ne crée de beauté qu'en SERVANT intelligemment. Il a le devoir de méditer, jamais le droit de rêver. Et le vieux mythe d'Antée comporte pour lui une leçon dont l'oubli serait sa mort.

L'annexion par l'architecte des domaines laissés aux mains des ornemanistes, voilà, à mon sens, un fait moderne dont l'avenir consacrera l'importance. Il ne saurait être question de vaticiner: A l'heure où le vieux monde modifie ses structures, on ne peut qu'entrevoir les conséquences d'une civilisation qui abattra bien des frontières. Celles qui séparent le Beau de l'Utile paraissent singulièrement exposées. Comme l'éthique, l'esthétique va quitter les sommets de l'abstraction, descendre dans la vallée des hommes, s'humaniser — peut-être se perdre dans la foule.

C'est dans ce souci de donner satisfaction aussi bien à l'esprit qu'à l'œil du civilisé, que j'entrevois les possibilités d'un renouvellement de l'esthétique.

Francis JOURDAIN.

Extrait d'une conférence tenue en Sorbonne et publiée dans les « Cahiers Rationalistes », 45, rue de Seine à Paris.

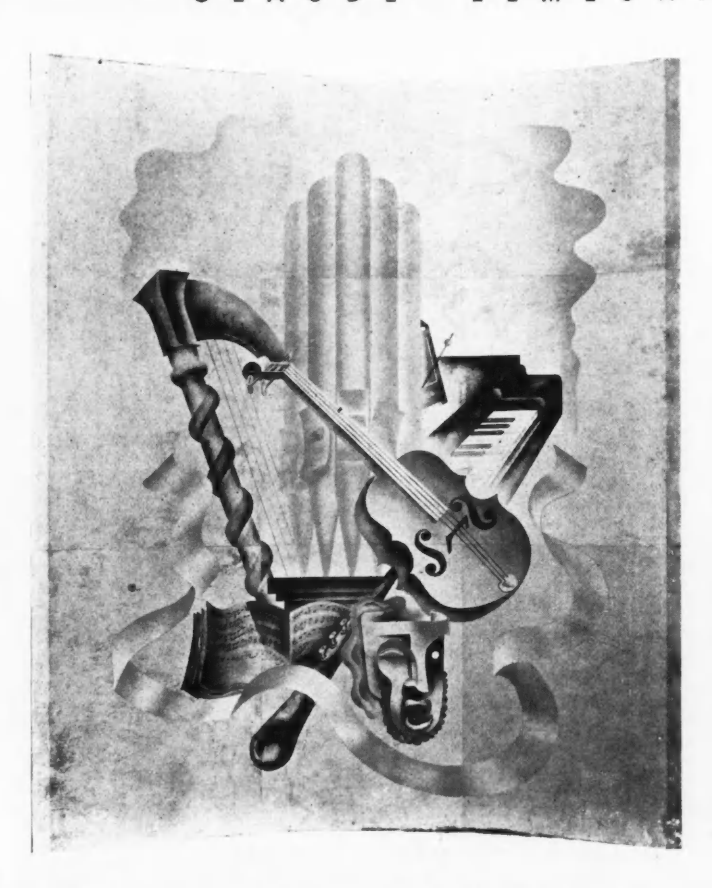
ALBERT GLEIZES PEINTRE

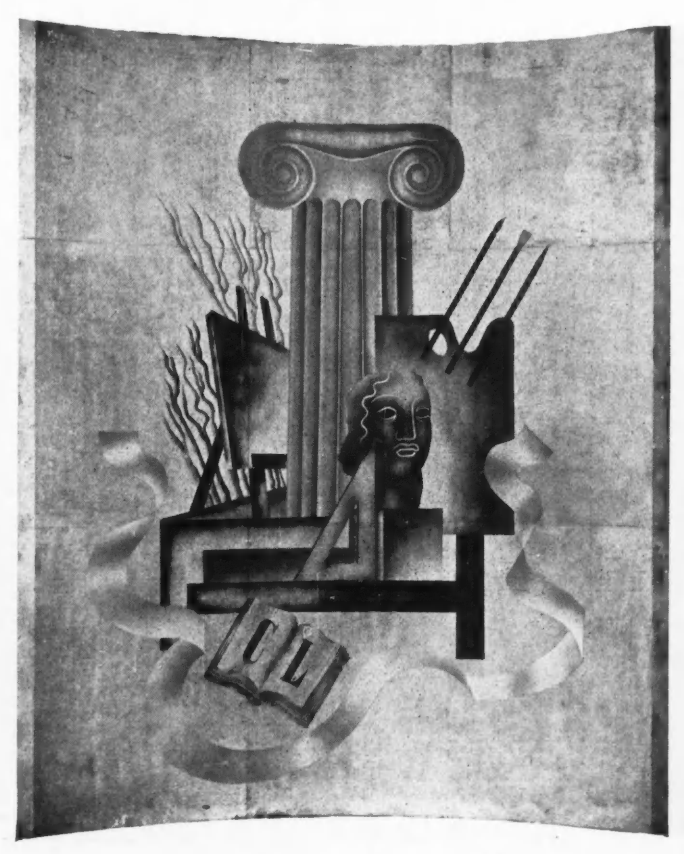




Photo Rosemann

CLAUDE LEMEUNIER DECORATEUR





PANNEAUX DECORATIFS POUR LE PAQUEBOT « NORMANDIE »



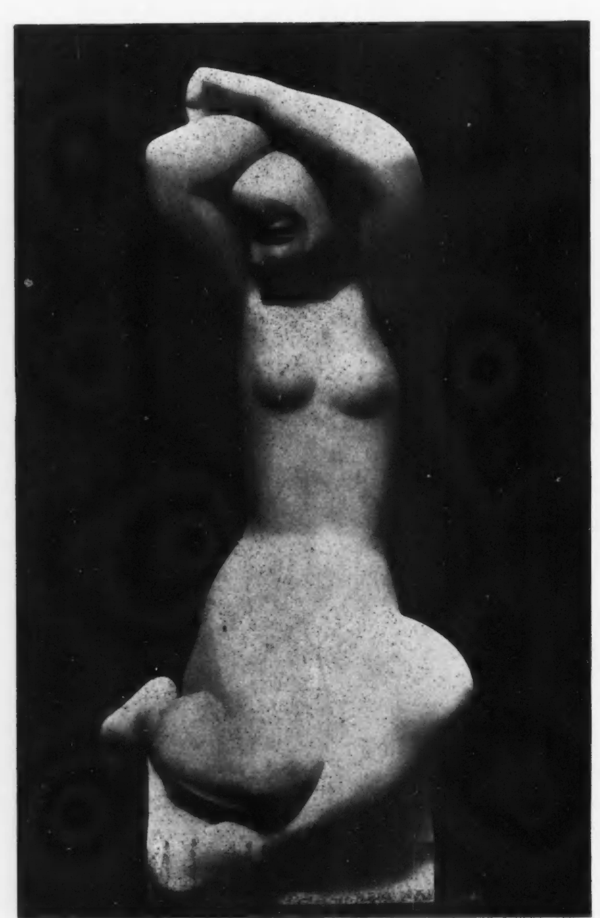
NU ASSIS - MARBRE



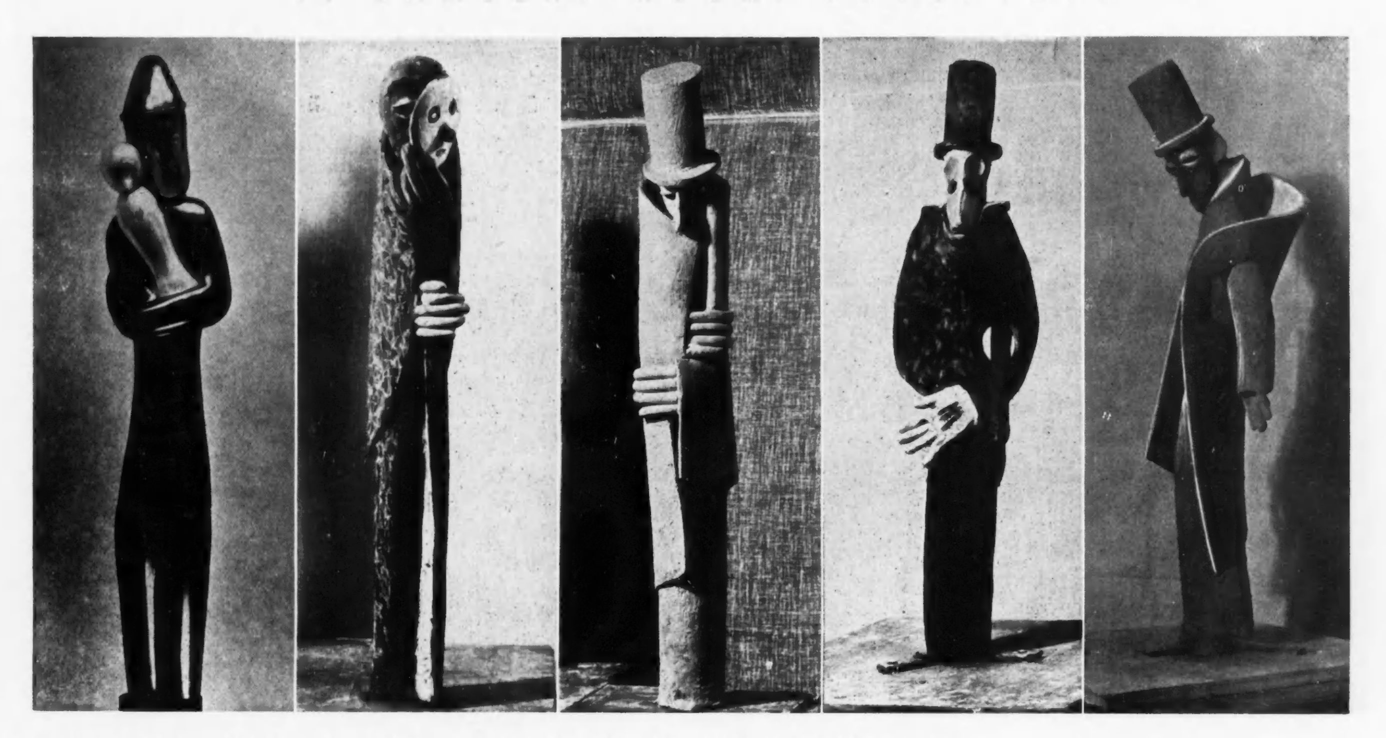
ART ET TECHNIQUE (1937)



APRÈS LE BAIN - PIERRE
Photos Marc Vaux



LE RÉVEIL - MARBRE



CLOWN - TROIS PERSONNAGES MASQUÉS - L'HOMME AU PARDESSUS - SCULPTURES POLYCHROMEES

BAS-RELIEF POLYCHROMÉ ET FRAGMENT D'UN BAS-RELIEF POUR LE PAVILLON DE L'U. A. M.



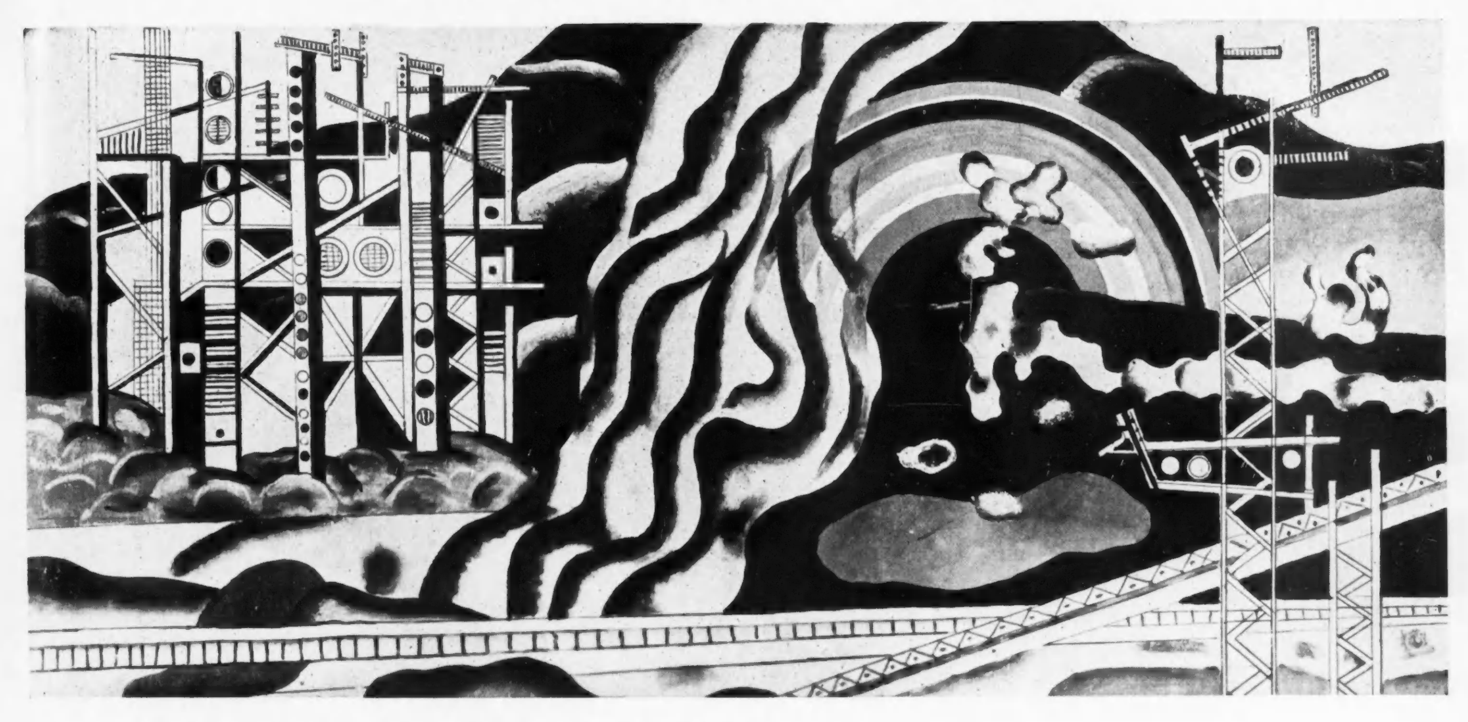


Photos Salaün





TAPISSERIE D'AUBUSSON. COLLECTION DE Mme M. CUTTOLI 1936



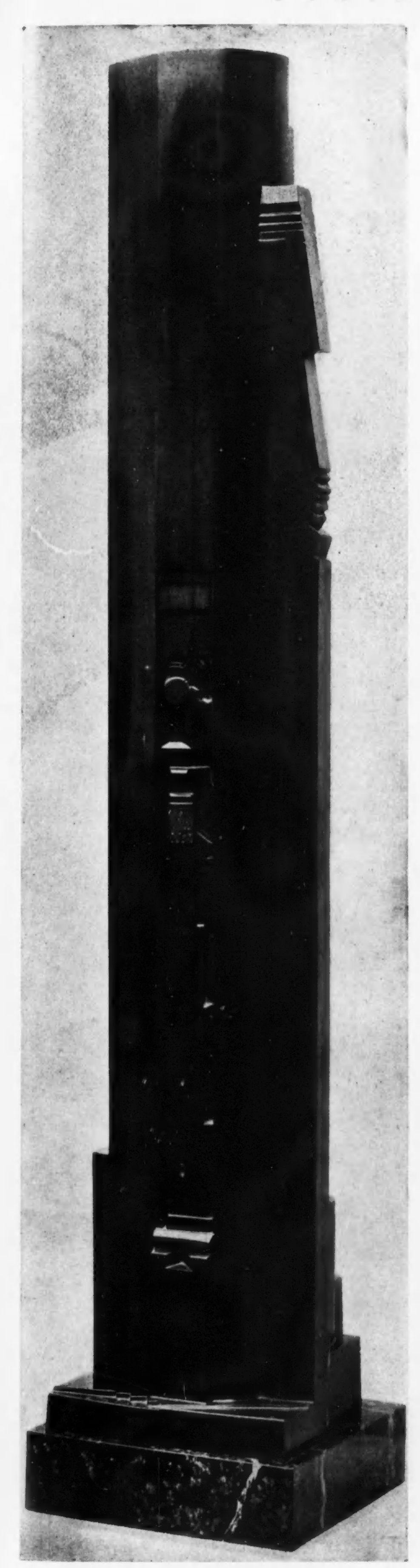
PEINTURE MURALE POUR LE PALAIS DE LA DECOUVERTE - EXPOSITION DE 1937



COMPOSITION AVEC TROIS FIGURES - 1932

Photo Allié



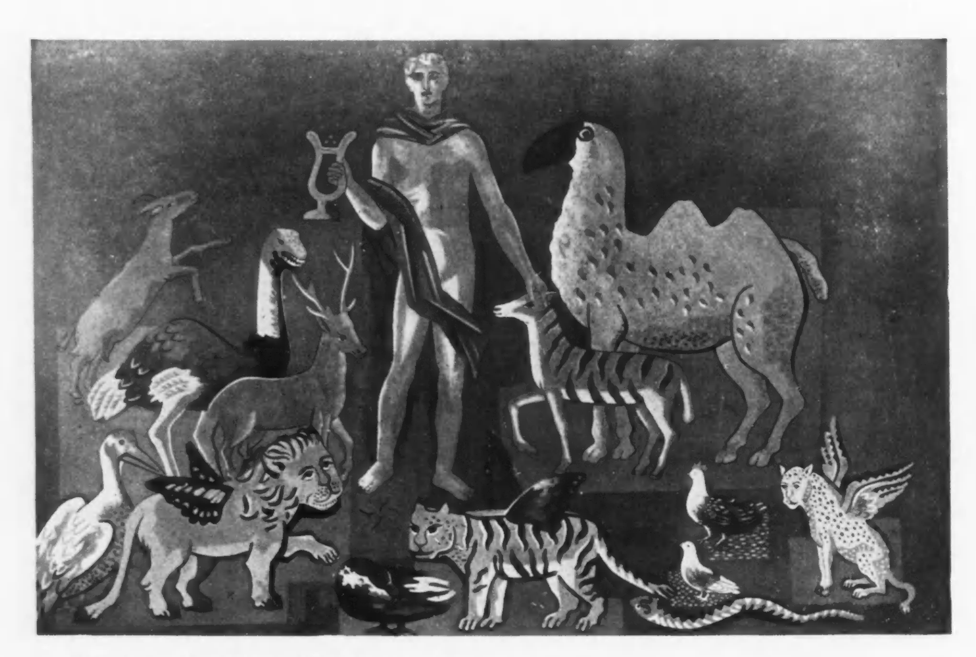


HOMMAGE A FRANÇOIS LISZT 1924
Photos Salaün

TROIS BRONZES, DEUX TÊTES ET UN HAUT-RELIEF EN BRONZE POUGE PATINÉ



L'INDUSTRIE : PANNEAU MURAL AU PAVILLON ITALIEN A L'EXPOSITION

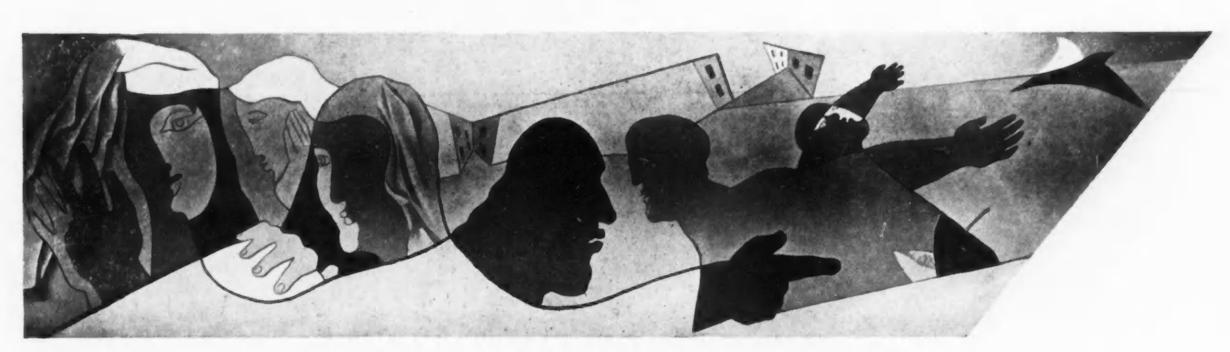


ORPHÉE PARMI LES ANIMAUX: PEINTURE MURALE



SALLE DE L'UNION CATHOLIQUE DU THÉATRE 1928





Photos Marc Vaux et Photocap



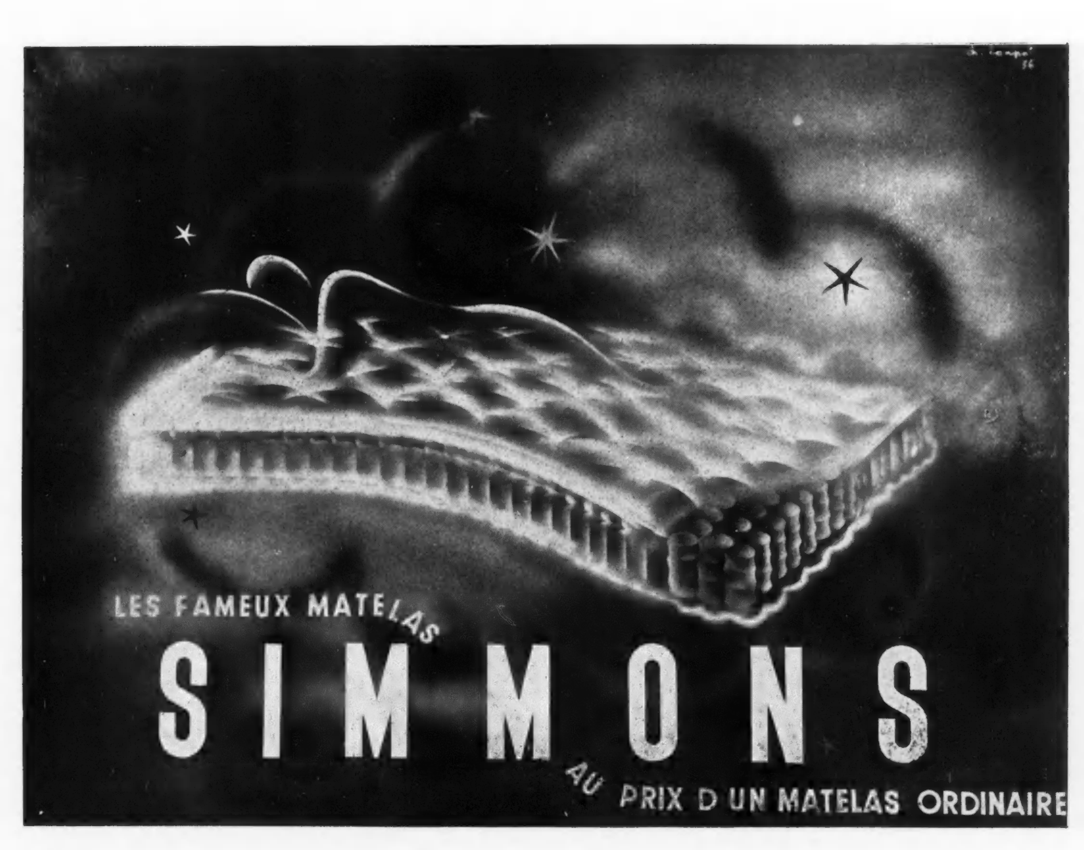
AFFICHE POUR LA PARTICIPATION DE L'U. A. M. AU SALON D'AUTOMNE DE 1936

MAXIMILIEN VOX





1929 1923 1930



1936

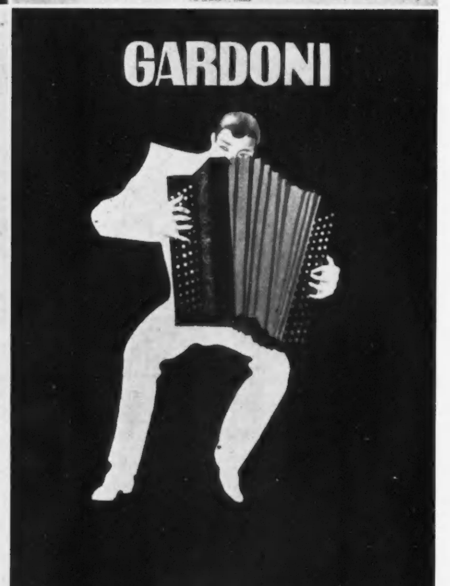

LOTERIE NATIONALE
TRANCHE SPECIALE DU
GRAND PRIX DE PARIS
28 JUIN 1936

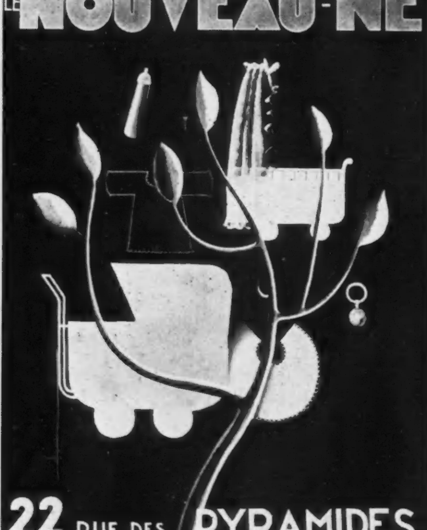

LA
DETTE

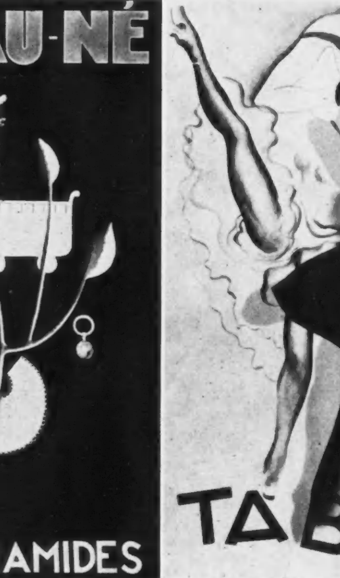

PARIS
PAUL COLIN
1937
MAI-NOVEMBRE
EXPOSITION INTERNATIONALE


PIGALLE
DONOGOO


ODEON
PAUL COLIN


GARDONI

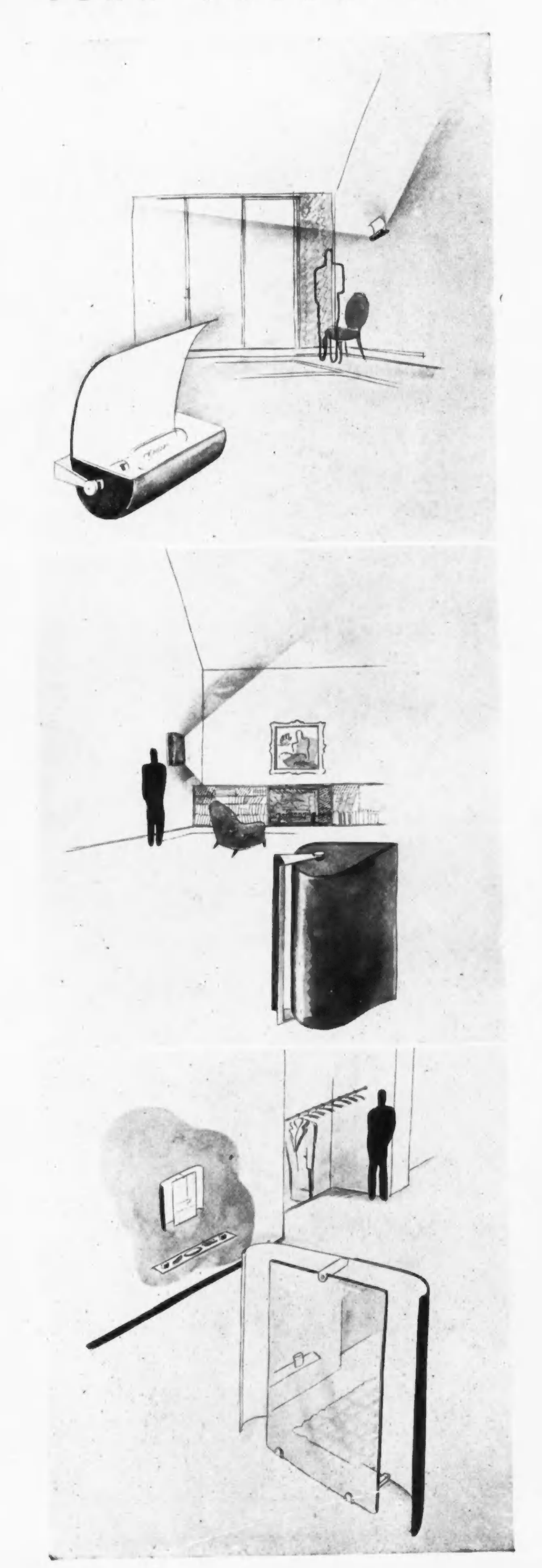

LE NOUVEAU-NÉ
22 RUE DES PYRAMIDES

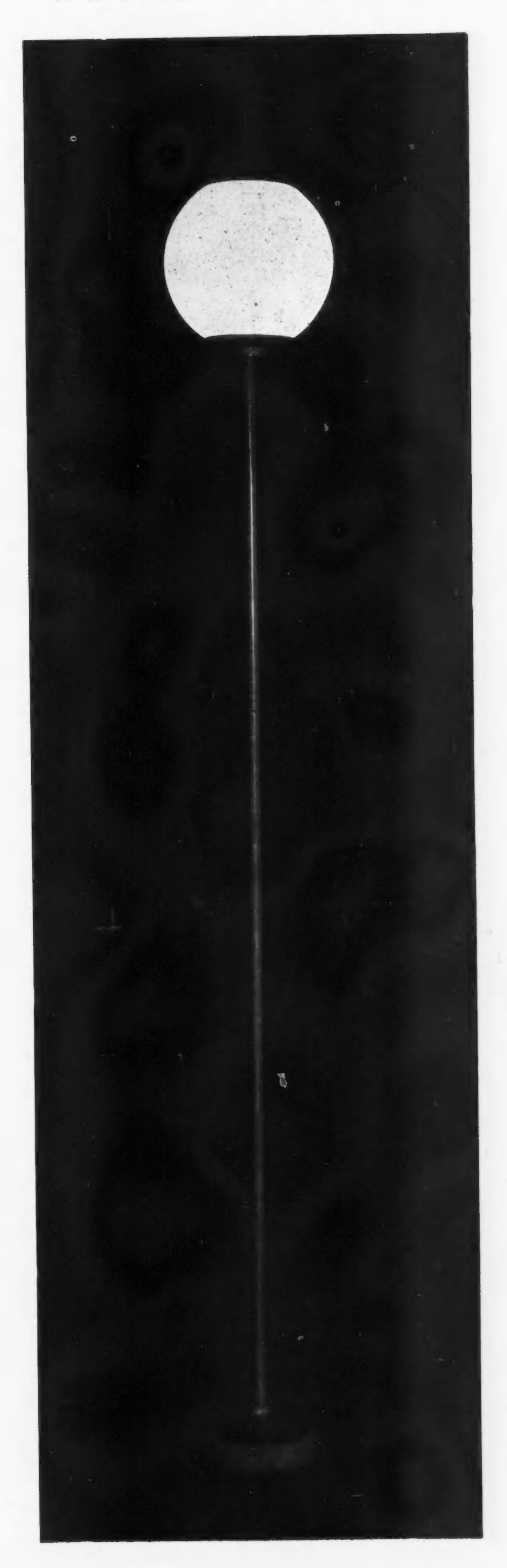



PAUL COLIN
TABARIN

JEAN DOURGNON

ANDRÉ SALOMON



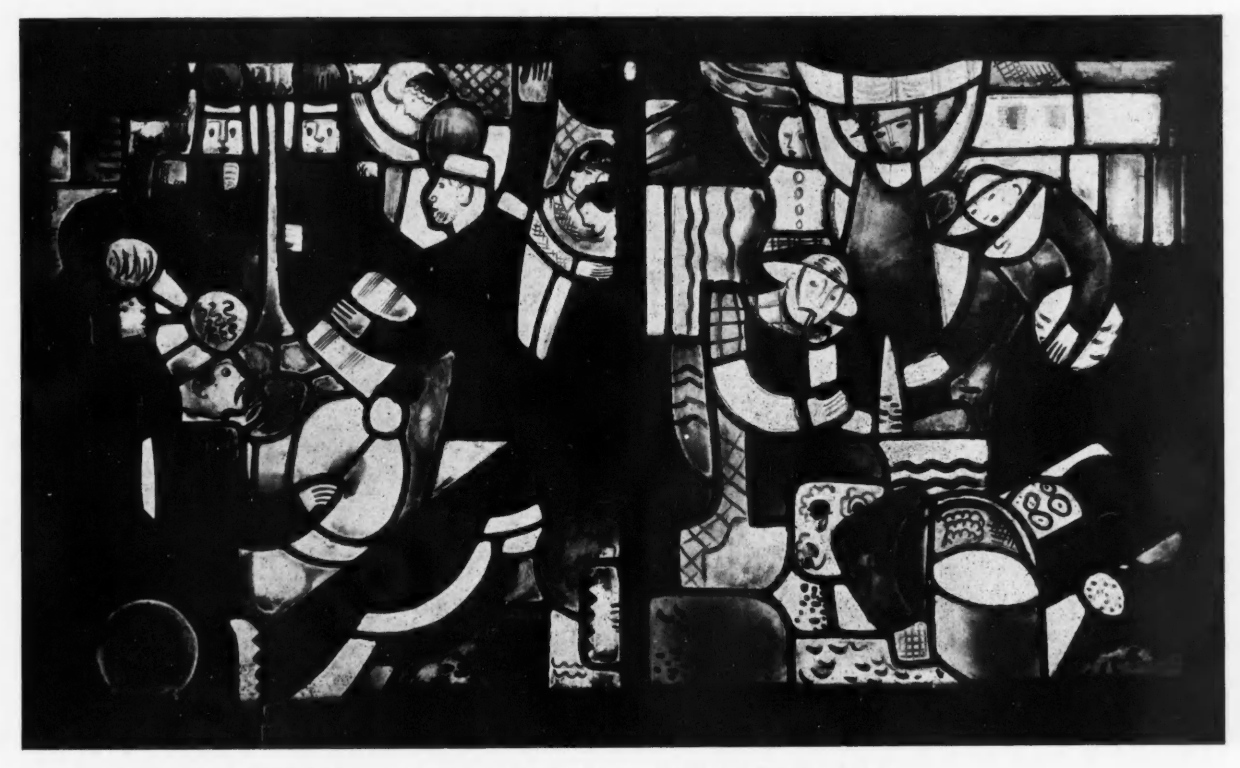


J. LE CHEVALLIER HEBERT STEVENS MAÎTRES-VERRIERS



POUR NOTRE-DAME DE PARIS 1937

VITRAUX DES EGLISES DE PLESSIERS-REZAMVILLIERS ET DE ROYE



VITRAIL A LA MAIRIE DE CACHAN - EN COLLABORATION AVEC LE CHEVALLIER ET HANSSEN



LA NAISSANCE DE VENUS

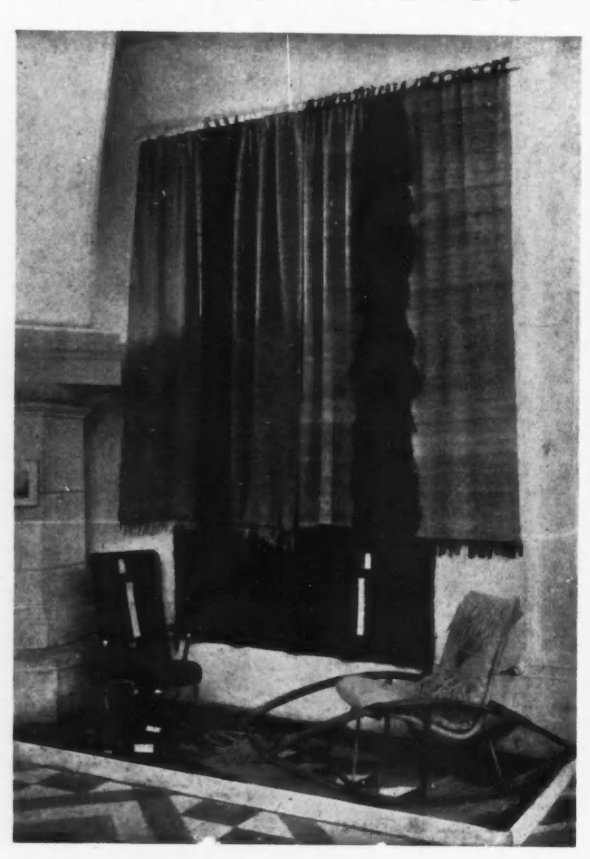
SONIA DELAUNAY DECORATRICE



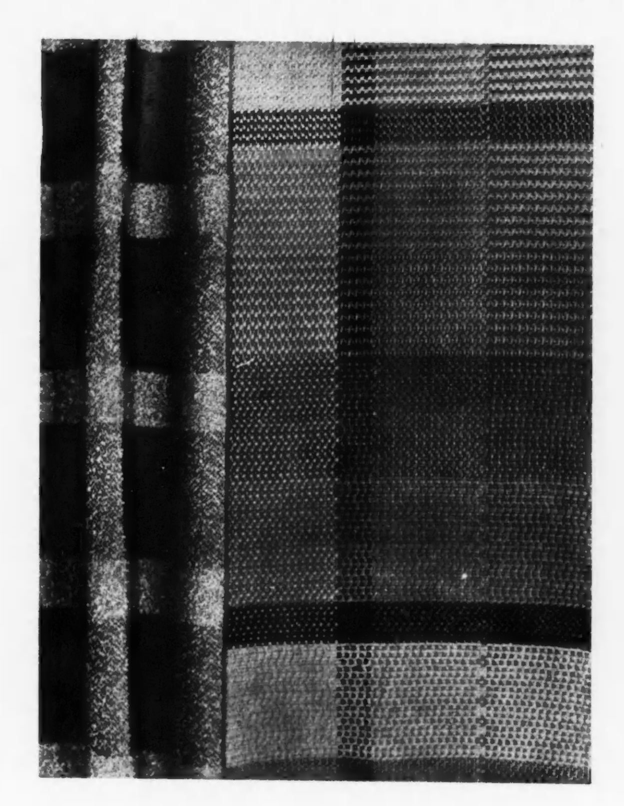


MICHELINE LAURENT DECORATRICE





Photos Marc Vaux



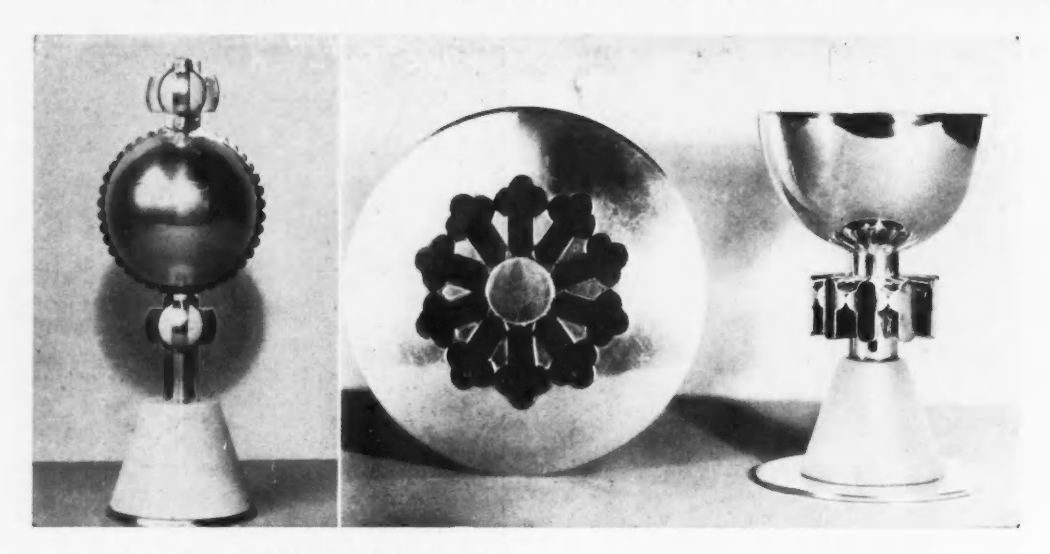




TISSUS ET TAPIS

Photos Jean Roubier

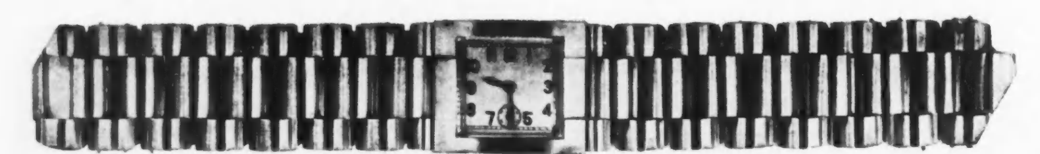
JEAN PUIFORCAT ORFEVRE

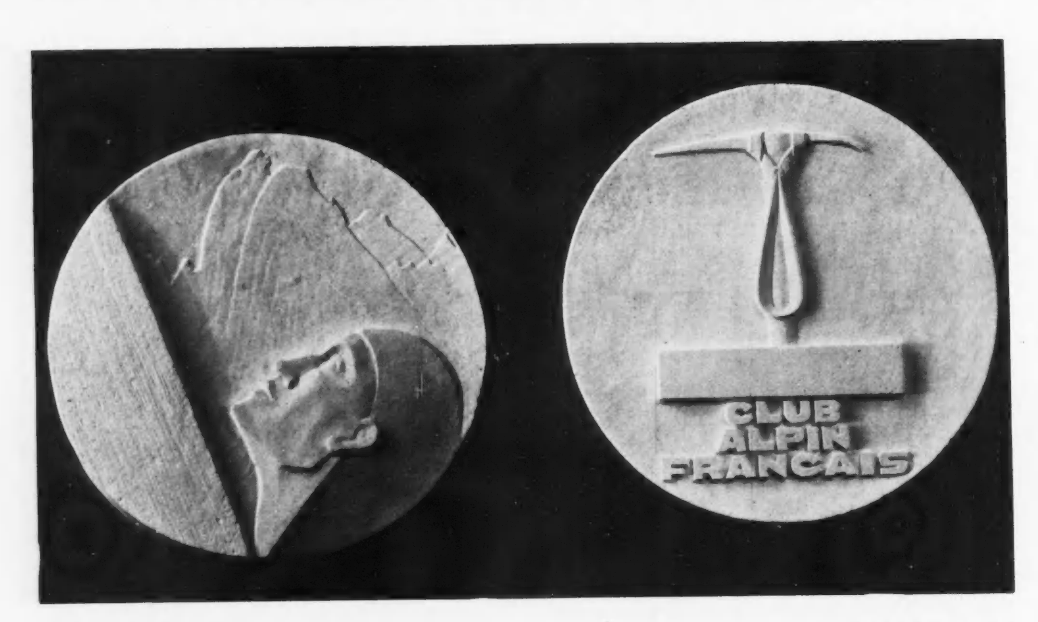


CIBOIRE - PATENE ET CALICE - BURETTES ET BASSIN 1937



RAYMOND TEMPLIER ORFEVRE

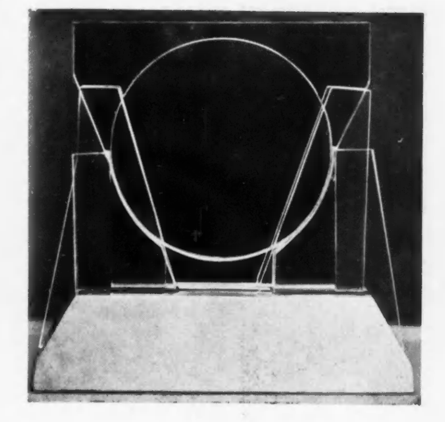


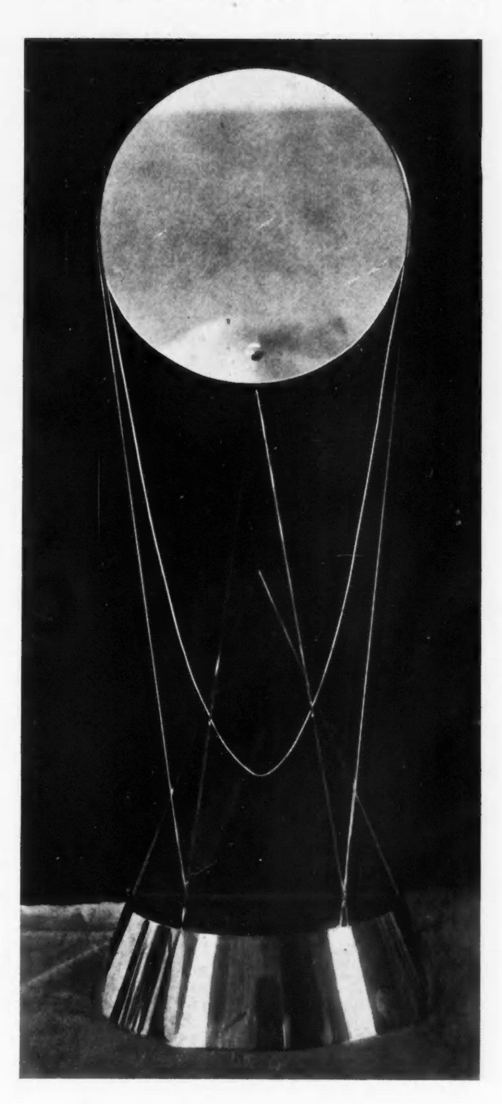


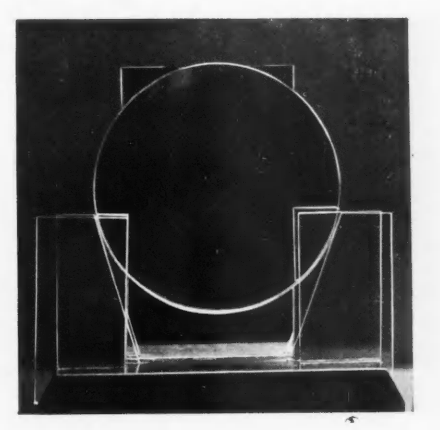
MONTRE-BRACELET

MEDAILLE SPORTIVE

ETIENNE CORNAULT DECORATEUR

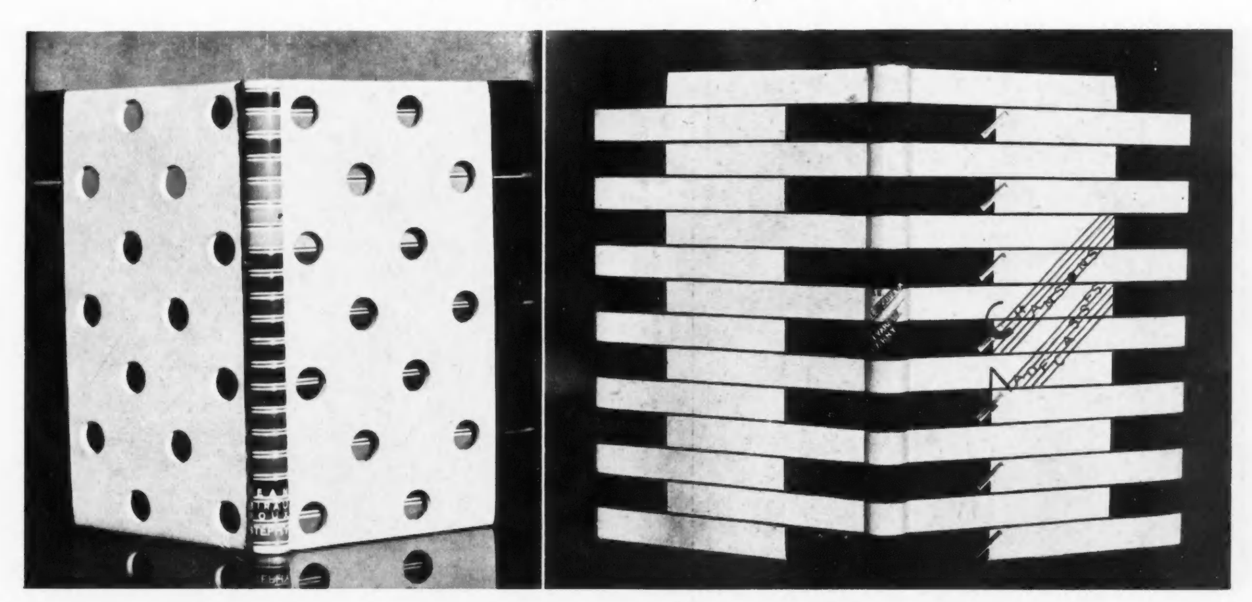






Photos Illustration

ROSE ADLER RELIEUR



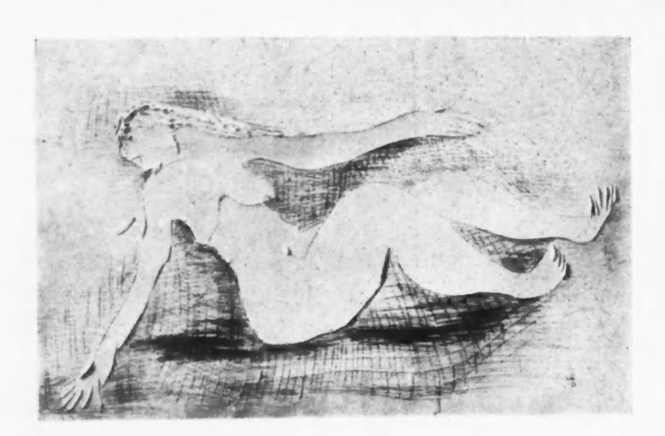
VEAU IVOIRE, DECOR ARC-EN-CIEL — VEAU NOIR ET IVOIRE, TACHE ROUGE, DECOR OR ET ALUMINIUM

Photos Marc Vaux

C L A U D E   L E V Y   D É C O R A T R I C E



PIÈCE A L'AIRE SUR LE PORT DE MENTON





B A S T A R D   S C U L P T E U R

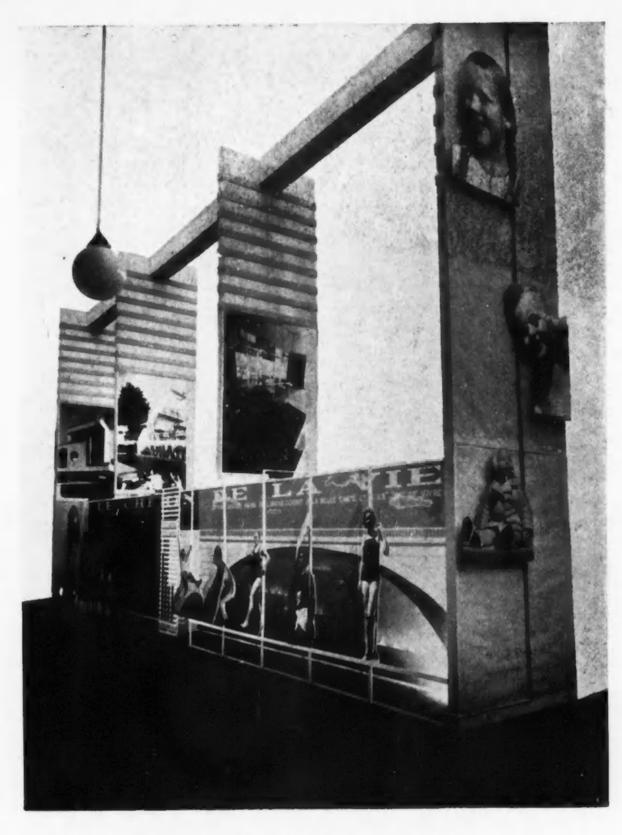






MASQUE EN CRISTAL DE ROCHE

Photo Desboutin



MAURICE BARRET: STAND D'EXPOSITION (1937)

PERSPECTIVES

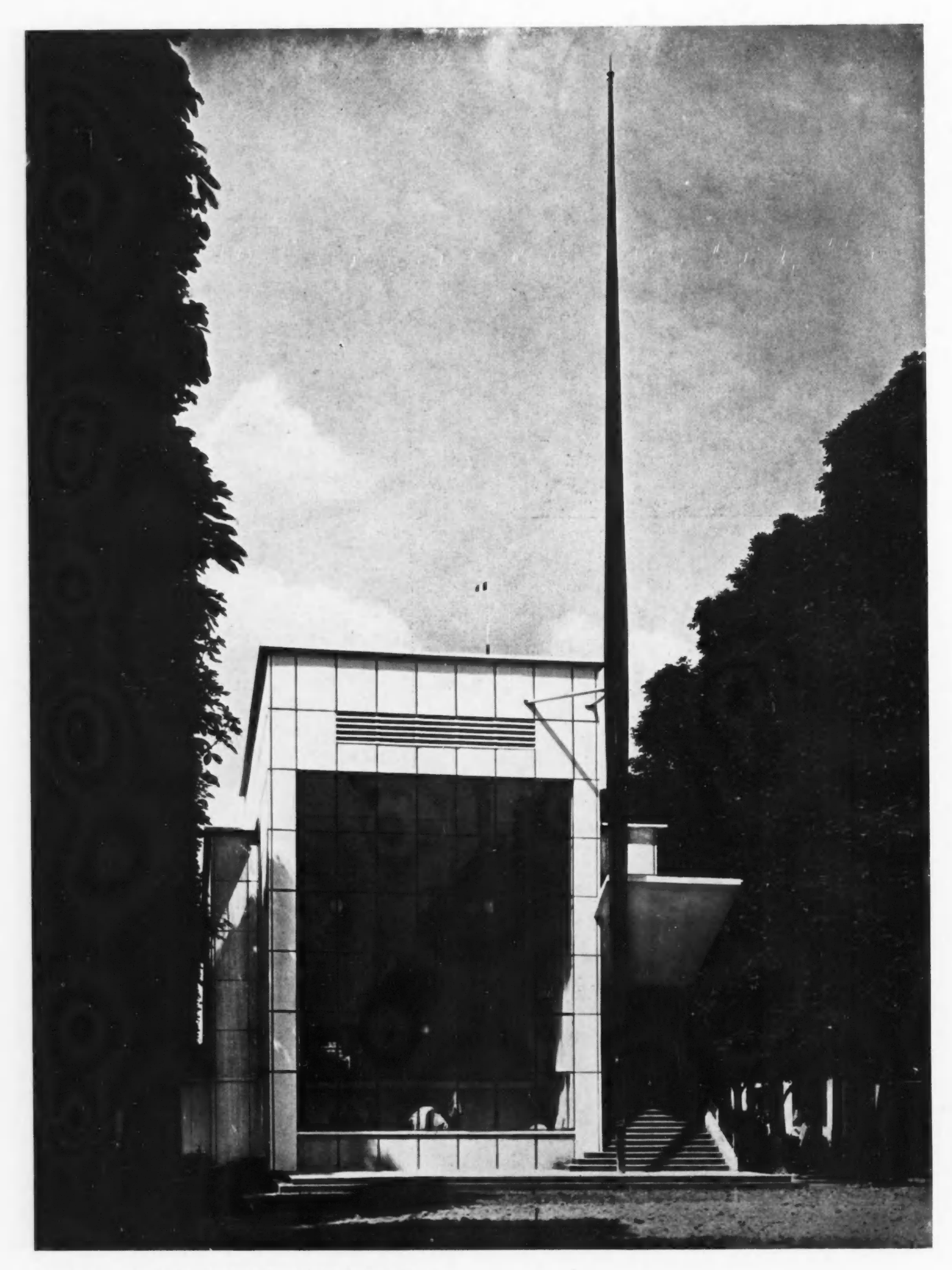
PAR MAURICE BARRET

Cela se passait au Printemps 1937. Dans le hall de la Salle Pleyel atmosphère de répétition générale. Dans quelques instants, M. Georges Huisman Directeur des Beaux-Arts, allait, au cours d'une brillante conférence, définir les « Nouveaux Rapports de l'Art et de l'Etat » et faire vibrer en chacun de nous les fibres de l'espoir... un peu sclérosées par de trop nombreuses déceptions. Accoudés au bastinguage du guichet Mallet-Stevens et René Herbst bavardent... C'est le moment d'utiliser la méthode explosive, et sans préavis, de leur poser cette question : « Quelles sont les perspectives de l'U.A.M. ? » Etonnement. J'explique que la rédaction de l'Architecture d'Aujourd'hui m'a chargé de cette enquête et que pressé par le temps, il me faut terminer mon travail. Alors René Herbst se détend dans un sourire et m'affirme: « Mais c'est la fin de tout groupement, de toute société ! Ne cherchez pas: Voyez l'Exposition. Aussitôt Mallet-Stevens corrige: L'Exposition de 1937, mais c'est l'U. A. M. Nos idées, nos efforts, notre esprit... transposés et souvent déformés, mais quand même présents. » Puis les portes s'ouvrirent et chacun fut absorbé dans le temple...

Deux opinions diamétralement opposées valent mieux qu'une, et c'est sur ce point de départ que j'échaffauderai mes « perspectives ». Peut-être aurais-je dû revoir la question et demander qu'on me trace ma « ligne générale ». J'ai pensé que j'avais plus appris en quelques minutes qu'au cours d'un entretien d'une heure « revu et corrigé » et c'est pourquoi je livre ici ces réflexions que certains trouveront peu orthodoxes. Parler de l'U.A.M. dans l'avenir, c'est faire le point en jetant un coup d'œil sur le passé et en interrogeant le présent.

1925. Exposition des Arts Décoratifs Modernes. Qu'en reste-t-il ?... pour les artistes et pour la grande masse du public. Vous répondrez mieux que moi à cette question. Luxe, fantaisie, vanité, richesse, décor, composaient les principaux articles du stock. On le croirait épuisé ; mais 1937 se chargera de le rafraîchir. Et cependant 12 ans après surgissent des témoins toujours jeunes : Le Corbusier et son Pavillon de l'Esprit Nouveau ; Mallet-Stevens et sa tour du Tourisme, et nos « ensembliers » René Herbst, Pierre Chareau, Francis Jourdain, etc. Un esprit commun les animait. Commun ne veut pas dire semblable. Chacun conservait sa personnalité et chaque personnalité s'exprimait librement. Ainsi sans mot d'ordre précis, mais aimanté par les mêmes sympathies, se constitua un noyau, une avant-garde que la force même de son évolution détacha bientôt du gros des troupes. Car l'art a aussi ses trainards...

1930. Qui n'avance pas recule, et c'est afin de poursuivre leur avance que nos camarades opérèrent la scission qui donna naissance à l'U. A. M. Au grand quartier général, la Société des Artistes Décorateurs, amputée de ses membres les plus représentatifs n'en continua pas moins à organiser chaque année les manœuvres d'été. C'est le salon - un des événements de la « saison parisienne » - et dont la répétition consacre trop souvent des valeurs tranquilles et bien établies. Privé du terrain d'exercice naturel que constitue le cadre du Grand Palais, l'U. A. M. devait, pour se manifester, chercher d'autres gites. Ce furent, successivement, le pavillon de Marsan, les galeries Georges Petit, la Renaissance, etc... Chacune de ces expositions apportait des idées neuves. Chacune méritait une grande attention. Ce n'est d'ailleurs pas le grand public qui la lui accordait, mais seulement une élite. Elite du pulbic d'une part, élite des créateurs d'autre part: cela risque malgré une évidente et commune bonne volonté, de se confondre en « esprit de chapelle ». Atmosphère lyrique. On invoque le moteur d'avion et la ligne de l'auto. Au lyrisme de la raison se substitua le lyrisme du métal. Substitution tardive car la Tour Eiffel existait depuis longtemps et les locomotives roulaient déjà sans qu'on ait pensé à établir un lien entre la voie ferrée et l'intérieur de la maison. On crut à une mortification individuelle. Il s'agissait bien plutôt d'une mortification généralisée soulignant l'antimonie des conditions d'une époque entre la recherche esthétique et les moyens d'exécution demandées à l'industrie. Ce conflit non encore résolu en 1937 entre l'art et la technique — n'en déplaise à M. Labbé — devait cependant recevoir un magnifique apaisement.



PAVILLON DU CAOUTCHOUC A L'EXPOSITION DE 1937

En effet, en cette même année de 1930 où l'U. A. M. prenait naissance, le Deuscher Werkbund apportait à Paris l'esprit vivant de l'Allemagne contemporaine. Rappeler les buts — le pourquoi et le comment — de la section allemande c'est du même coup mieux situer la position de l'U. A. M. Que voulaient donc Gropius et ses collaborateurs ? Prouver qu'il existe une relation étroite entre toutes les manifestations artistiques dans le domaine de l'architecture, du logement, du théâtre, des objets de la vie courante, etc... et les cadres dans lesquels évolue la vie industrielle et sociale. Démontrer que désormais les artistes modernes soumis à de nouvelles nécessités doivent coopérer activement à cette recherche de « types », de modèles standardisés propres à l'exécution en série. Cette synthèse idéale n'était pas un accord platonique, mais une alliance active, méthodique, volontaire, avec l'industrie. Cela parut à certains d'entre nous comme de l'obstination. Admettons-le, mais, à mon sens, cette obstination à vouloir résoudre les problèmes sous leur angle économique et rationnel marquait la différence profonde entre nos tendances « esthétiques » et celles « matérialistes » de nos confrères allemands. En fait, les deux groupements comprenaient également des personnalités de premier plan appartenant à tous les domaines de l'art. Leurs désirs étaient aussi de traduire — chacun dans un certain sens — ce que l'esprit moderne apportait à l'art d'aujourd'hui. Mais le sens était différent et ces deux expositions, pourtant parallèles, parurent contradictoires.

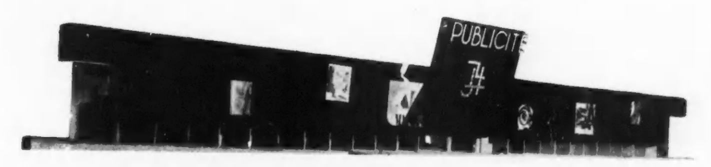
1937. Exposition des Arts et Techniques dans la Vie Moderne. La contradiction demeure. Il suffit de relire les discours officiels pour mieux situer à quel niveau de confusion démagogique on est tombé. Je ne veux pour aujourd'hui que détacher ce point culminant pris dans une conférence du Commissaire général et intitulé: « Le grand rôle de l'Exposition ». « ...J'ai pensé que l'Exposition de 1937 devait venir au secours de l'Art qui se meurt, qu'elle devait marquer le retour à l'ornement, le retour à la grâce, à la variété... Pour que l'art vivant s'enrichisse ainsi dans le sens ornemental il faut qu'il se libère du maillot dogmatique qui l'entrave encore, qu'il s'épanouisse, en un mot qu'il s'humanise un peu sans rien perdre de sa valeur et de sa réputation. » Acceptons sans commentaire ce programme « artistique ». Nous en connaissons les résultats. Artisanat en tout. Artisanat partout... l'U. A. M. se devait de réagir. Dès Mai 1936, notre groupement précisa que depuis longtemps déjà, il avait formulé un programme où les problèmes futurs — déterminés par les nouvelles conditions sociales, économiques et techniques (machinisme) — étaient posés jusque dans leurs ultimes conséquences. Des réunions, des commissions, des comités d'enquête se formèrent. Une fraternité commune avec d'autres groupements progressistes: C. I. A. M., Maison de la Culture etc..., devait replacer l'Exposition sur son plan véritable: progrès et non régression, organisation et non désordre. Mais la pensée « de gauche » — ou plutôt l'art « de gauche » — n'implique pas nécessairement qu'elle trouvera accueil dans un gouvernement « de gauche ». La soirée historique — et trop peu connue — de Juin 1936, où nos camarades Le Corbusier, René Herbst, Francis Jourdain, prirent la parole devant une salle bondée et lancèrent un S. O. S. en faveur d'une ré-organisation de l'Exposition restera pour beaucoup une leçon profitable et un avertissement sur les contradictions inhérentes à l'action politique. Ne citons pas le nom des personnalités gouvernementales présentes; constatons seulement que ceux-là mêmes, qui furent les plus violents accusateurs devinrent — sans qu'aucun changement ne soit intervenu — les partisans les plus frénétiques.

1925, 1930, 1937... La route est jalonnée de poteaux indicateurs, mais le ciel reste encore bien embrumé. Et c'est pourquoi l'U. A. M. se doit de devenir un groupement de combat avec un programme précis et défini. Nous l'avons vu: les sympathies de tendance et d'esprit ne sont plus suffisantes. Du reste, cette « sympathie de tendance » existe-t-elle toujours ? Il semble bien qu'au cours des dernières années, plusieurs camarades aient évolué dans des directions divergentes et parfois se trouvent en opposition avec l'esprit de départ. Le bouillonnement de la vie — chaque jour plus complexe — efface tout... Ce qui fit le succès du « Werkbund » allemand, ce fut l'ardeur de son esprit théorique et combatif. C'est sur une voie parallèle — mais adaptée à notre vie nationale — que nous pouvons nous engager. Nous avons notre mot à dire non seulement en matière d'architecture et de décoration, mais aussi et surtout sur l'ensemble des questions qui se situent entre ces deux pôles: questions d'organisation, d'administration, d'économie relatives aux arts industriels et ménagers. Le débat ne se situe plus sur la netteté et la précision dans les ligues, sur la simplification des formes, sur l'adaptation de celles-ci à la matière et à la fonction. La cause est entendue. Nous sommes appelés à assister à de continuelles transformations, conditionnées par les progrès techniques réalisés sans arrêt par un monde d'ingénieurs et de chercheurs. Mêlons-nous à leurs travaux. Entrons dans les usines et les laboratoires. Assurons des liaisons avec les grands groupements professionnels. L'industrie est livrée au chaos. Offrons nos services aux pouvoirs publics pour créer des centres de sélection et de triage. Cela durera-t-il encore longtemps que N'IMPORTE QUI PUISSE FABRIQUER N'IMPORTE QUOI ET N'IMPORTE COMMENT?

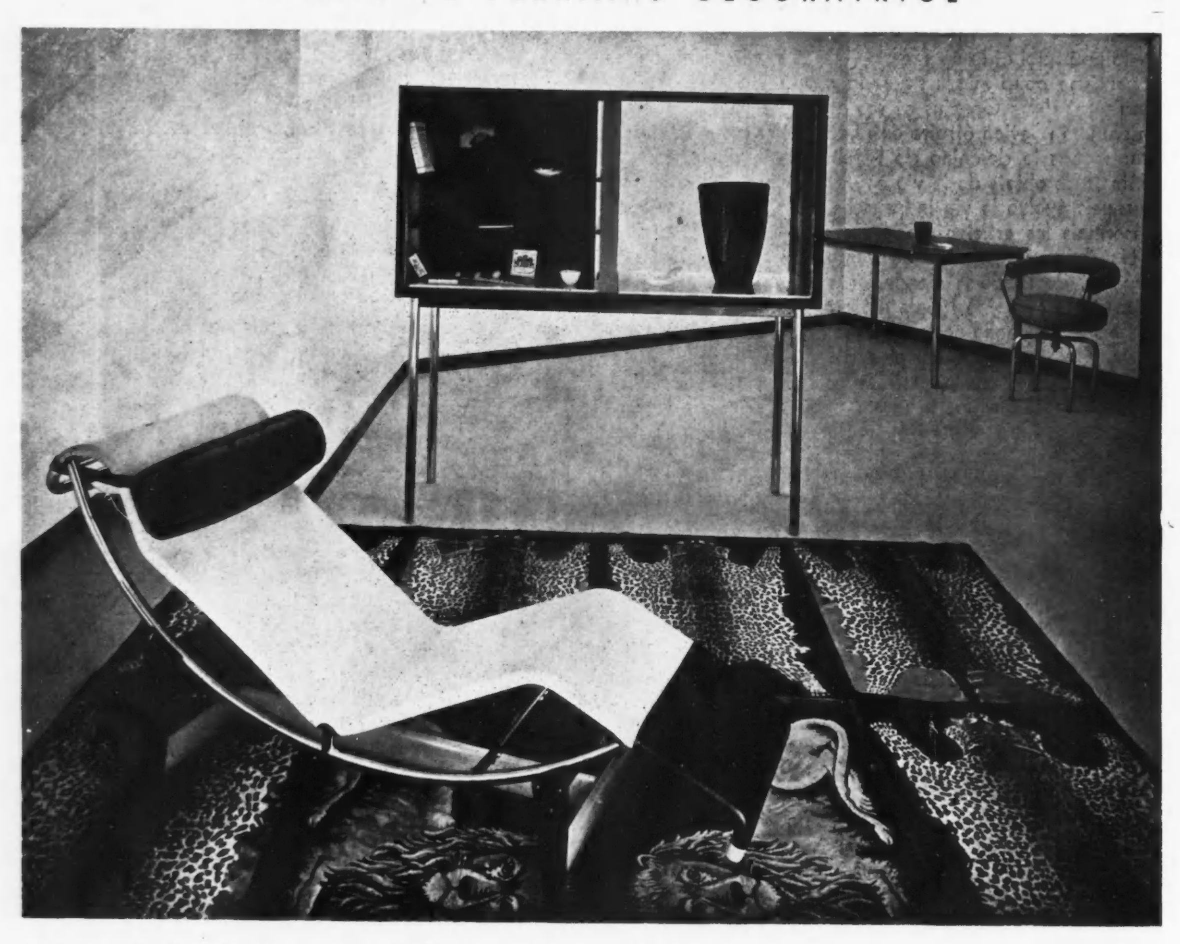
Des artistes-créateurs, il y en a soi-disant partout. Mais des artistes acceptant de se plier aux exigences de l'ingénieur ou de l'industriel, cela ne court pas les rues. Standardisation et normalisation sont les points d'attraction pour agir utilement et immédiatement. Ce ne sont pas des phénomènes nouveaux et monstrueux. La fabrication en série a existé depuis que les hommes ont employé une machine, si simple fut-elle. Le tour du potier date de loin... Quant à la normalisation, elle n'est pas issue de cerveaux humains dégénérés. C'est une loi de la Nature. Règne minéral : normalisation admirable des cristaux. Règne végétal : il y a la norme-laitue, la norme-navet, etc. Parallèlement, citons les arbres d'une symétrique ordonnance au bord d'une grande route, les champs de tulipes en Hollande. Parallèlement encore : tous les objets d'usage général se sont uniformisés : les fourchettes ont quatre dents, les assiettes sont rondes et les tables ont 75 centimètres de haut. Normalisation architecturale ? mais le plus bel exemple est la place Vendôme...

Nous ne pouvons nous étendre sur ces questions. Elles sont vitales pour l'architecture (matériaux de constructions) et pour l'équipement intérieur (tous les objets et meubles). Elles sont vitales pour une rénovation complète et méthodique des conditions de l'existence, si l'on veut réellement que tous aient part à cet accroissement de bien-être. Elles vont de pair avec une série d'efforts que nous devrons tenter contre la décadence du goût. Si la culture artistique se meurt, préparons les étapes de sa convalescence... Tout est à faire... et les Perspectives ne sont-elles pas immenses ?...

Maurice BARRET



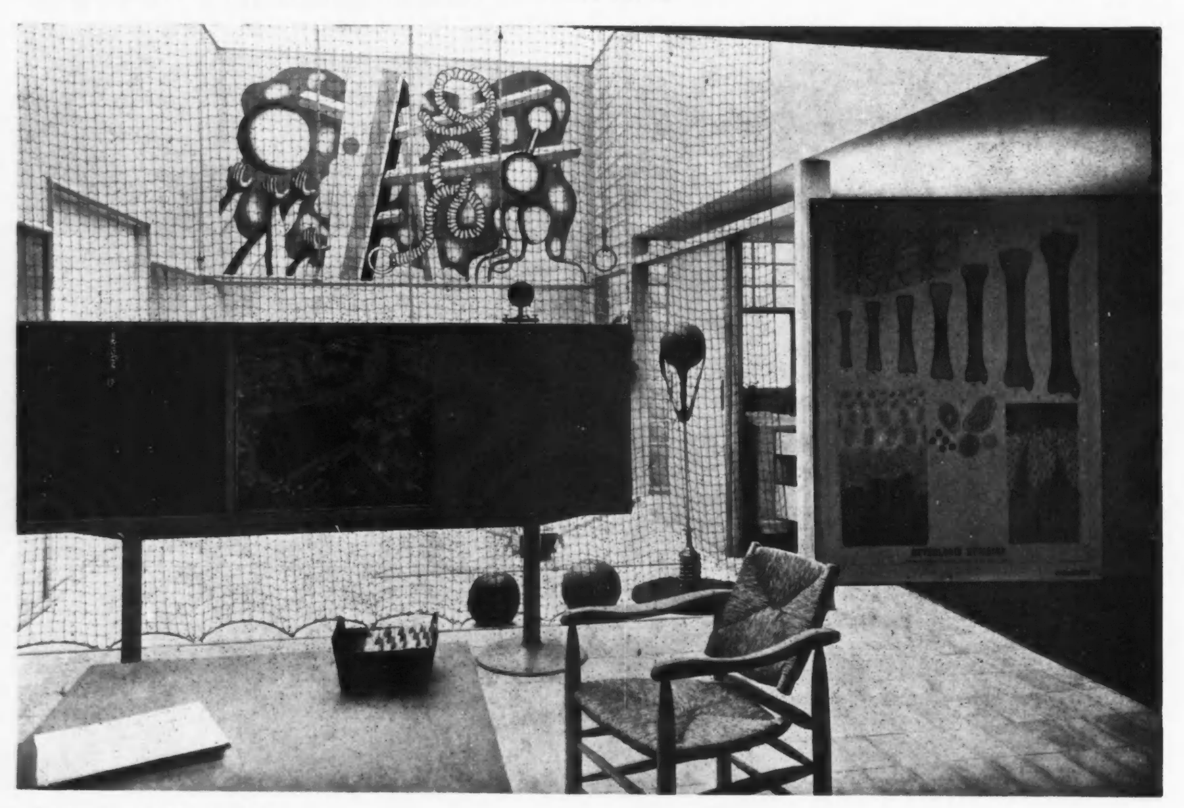
1937. MAQUETTE DE RENÉ HERBST POUR LE PAVILLON DE LA PUBLICITÉ



MOBILIER EN COLLABORATION AVEC LE CORBUSIER ET P. JEANNERET



Photo Schmols



EXPOSITION DE BRUXELLES 1935

LE

PEIGNOT

CARACTÈRE DESSINÉ

PAR

A. M. CASSANDRE

P A R I S

1937

Nathanaël, j'aimerais te donner une joie que ne t'aurait donnée encore aucun autre. Je ne sais comment te la donner, et pourtant, cette joie, je la possède. - Je voudrais m'adresser à toi plus intimement que ne l'a fait encore aucun autre. Je voudrais arriver à cette heure de nuit où tu auras successivement ouvert puis fermé bien des livres - cherchant dans chacun plus qu'il ne t'avait encore révélé ; où tu attends encore ; où ta ferveur va devenir tristesse, de ne pas se sentir soutenue. Je n'écris que pour toi ; je ne t'écris que pour ces heures. Je voudrais écrire tel livre d'où toute pensée, toute émotion personnelle te semblât absente, où tu croirais ne voir que la projection de ta propre ferveur. Je voudrais m'approcher de toi, et que tu m'aimes. La mélancolie n'est que de la ferveur retombée. Tout être est capable de nudité ; toute émotion, de plénitude. Mes émotions se sont ouvertes comme une religion. Peux-tu comprendre cela : toute sensation est d'une présence infinie. Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur. - Nos actes s'attachent à

ALPHABET

DEMI-GRAS CORPS 60

A A B b C C D d E E F f G G

H H I i J j K k L l M M N N

O O P p Q Q R R S S T T U U

V V W W X X Y y Z Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

APRÈS m'avoir montré tous ses auteurs français, il m'a demandé lequel je préférais, du Télémaque, du Racine, ou du Boileau. J'ai avoué que tous me semblaient également beaux. - Ah! Monsieur, vous ne voyez pas le titre du Boileau! J'ai considéré longtemps, et enfin j'ai avoué que je ne voyais rien de plus parfait dans ce titre que dans les autres. - Ah! Monsieur, s'est écrié Bodoni, Boileau-Despréaux, dans une seule ligne majuscules! j'ai passé six mois, Monsieur,

MAIGRE

APRÈS m'avoir montré tous ses auteurs français, il m'a demandé lequel je préférais, du Télémaque, du Racine, ou du Boileau. J'ai avoué que tous me semblaient également beaux. - Ah! Monsieur, vous ne voyez pas le titre du Boileau! J'ai considéré longtemps, et enfin j'ai avoué que je ne voyais rien de plus parfait dans ce titre que dans les autres. - Ah! Monsieur, s'est écrié Bodoni, Boileau-Despréaux, dans une

DEMI-GRAS

APRÈS m'avoir montré tous ses auteurs français, il m'a demandé lequel je préférais, du Télémaque, du Racine, ou du Boileau. J'ai avoué que tous me semblaient également beaux. - Ah! Monsieur, vous ne voyez pas le titre du Boileau! J'ai considéré longtemps, et enfin j'ai avoué que je ne voyais rien de plus parfait dans ce titre que dans les autres. - Ah! Monsieur, s'est écrié Bodoni,

GRAS

FONDERIES DEBERNY ET PEIGNOT 18 RUE FERRUS PARIS XIV

R. C. Seine 209.716 B

INFORMATIONS

UN NOUVEAU CARACTÈRE D'IMPRIMERIE : LE PEIGNOT

Nous publions dans le corps de ce numéro 4 pages imprimées avec un nouveau caractère qui s'intitule Le Peignot et qui a été dessiné par un des meilleurs spécialistes de l'art graphique, nous voulons dire A. M. Cassandre.

Avant d'adresser une critique aux auteurs de ce nouveau caractère, nous tenons à exposer les difficultés inhérentes à l'établissement d'un nouveau caractère d'imprimerie.

Il a été créé depuis cinquante ans un assez grand nombre de caractères nouveaux; la plupart d'entre eux n'ont eu qu'une existence éphémère. D'une manière générale ceux qui ont subsisté se rattachent d'assez près à la grande tradition classique, les caractères Didot, les Antiques, les Romains ou les Egyptienes servent plus que jamais de base à l'art graphique contemporain.

Il fallait donc un grand courage à MM. Peignot et Cassandre tous deux membres de l'U. A. M., pour essayer d'innover dans une matière aussi difficile. Nous ne pensons pas d'ailleurs qu'ils aient pleinement réussi, mais nous apprécions leur tentative et nous lui souhaitons le succès d'estime qu'elle mérite.

CONCOURS

CONSTRUCTION D'UN ASILE DEPARTEMENTAL D'ALIENES DANS LE DEPARTEMENT DE LA VIENNE

En exécution d'un arrêté de M. le Préfet de la Vienne, en date du 15 Juillet 1937, un concours ayant pour objet l'établissement d'un projet de construction d'un asile départemental d'aliénés, est ouvert entre les architectes français diplômés du Gouvernement.

Le programme du concours et le plan du terrain avec courbes de niveau seront adressés sur demande à M. l'Ingénieur en chef du Service vicinal faisant fonction d'architecte départemental, à Poitiers.

CONCOURS DES FAÇADES 1936

Nous apprenons que le jury du concours des façades et des devantures ouvert en 1936 vient de primer la devanture du Dupont-Barbès, situé à l'angle du Boulevard Rochechouart et du Boulevard Barbès. Nous sommes heureux de préciser que l'architecte de cette réalisation est M. Charles Siclis, membre de notre Comité.

UN BUREAU D'ÉTUDES POUR LA PROTECTION CONTRE L'INCENDIE

En France, chaque année, éclatent plus de 30.000 sinistres importants.

Chaque année, le feu cause 25.000 victimes parmi lesquelles 5.000 enfants.

Le feu nous coûte plus de 3 milliards par an sous forme de primes d'assurances et d'impôts exagérés.

C'est un lourd tribut que nous payons.

Il est incontestable qu'il est du devoir d'un architecte d'indiquer, pour chacun de ses projets, comment doit être conçue la protection de l'édifice contre sa destruction éventuelle par le feu.

Or ceux qui font construire ignorent généralement le premier mot d'une protection efficace.

Le problème du feu n'est pas une question d'assurances; le problème du feu n'est pas une question d'extincteurs; le problème du feu n'est pas une question de sapeurs-pompiers. C'est un problème d'ensemble dont rien ne peut être séparé et dont les assurances et le matériel d'incendie ne sont pas du tout les parties les plus importantes.

Prenons un exemple: celui des sapeurs-pompiers. L'efficacité de leur intervention est conditionnée par:

1° Le temps qu'on met à alerter le poste,

2° Le temps que le poste met à venir,

3° Le matériel dont disposent les sapeurs-pompiers,

4° Enfin, et surtout, la quantité d'eau que les pompiers peuvent trouver à leur disposition au voisinage immédiat du sinistre, c'est-à-dire à moins de 100 mètres.

Quel conseil l'architecte a-t-il le devoir de donner à son client? Il faut, pour éteindre un bâtiment d'importance moyenne, 30 mètres cubes d'eau à l'heure. Mais, comme on n'est jamais sûr que les pompiers pourront faire mieux que noyer les décombres, il est nécessaire que la sécurité-incendie ne soit jamais conditionnée uniquement que par les adductions d'eau. Dans tout bâtiment important, on doit disposer sur place d'une réserve d'eau (citerne ou château d'eau), toujours disponible, quelles que soient les circonstances. Ceci est tellement vrai qu'à la suite de nos études, les Allemands ont bien voulu le reconnaître et préconiser les réserves d'eau sur place pour la défense passive dans toutes les organisations urbaines.

⁂

Nous sommes heureux d'informer nos lecteurs qu'un bureau d'études se tient à leur disposition concernant la protection-incendie, qui répondra gratuitement aux principales questions suivantes:

1° — Comment il faut s'assurer pour être remboursé en cas de sinistre,

2° — Comment il faut acheter les extincteurs pour être sûr qu'ils serviront à quelque chose,

3° — Comment on peut utiliser les services des sapeurs-pompiers autrement que pour noyer les décombres,

4° — Comment chacun peut et doit organiser chez soi la protection complète de défense contre l'incendie.

Nous rappelons à cette occasion l'ouvrage: « Le feu chez moi » qui contient de précieuses indications concernant cet important problème. On peut se procurer cet ouvrage à notre librairie (un volume de 350 pages, avec 400 illustrations: 70 francs).

UNE PLAQUETTE SUR L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

La Grande Masse de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts édite un ouvrage sur l'Ecole, avec la colaboration de MM. Huisman, Pontrémoli, Landowski et Louis Hourticq.

Cette plaquette, d'une présentation luxueuse, comprendra, outre le texte, une très importante documentation photographique rehaussée par des gravures et lavis.

Ces nombreuses illustrations ne manqueront pas d'intéresser tous les amis de l'art, particulièrement les Anciens de l'Ecole qui retrouveront l'ambiance des plus belles années de leur jeunesse et l'activité laborieuse et joyeuse des élèves.

Ce volume est vendu au profit de la Caisse de Secours et Prêts d'Honneur de la Grande Masse, au prix de 30 francs.

L'ARCHITECTURE MODERNE EN ANGLETERRE

Edition du « Museum of Modern Art », 11 West, 53rd St, New-York.

La réputation du traditionalisme anglais n'est pas à faire. Jusqu'à ces toutes dernières années, les architectes anglais n'ont pas suivi les tendances de l'architecture contemporaine.

Il a fallu l'influence d'hommes tels que Gropius, Lubetkin, Mendelsohn, Breuer pour transplanter en Angleterre des idées qui avaient fait, depuis longtemps, leur chemin dans le monde.

Mais c'est avec un véritable enthousiasme que l'architecture moderne fut accueillie par les jeunes. Cette rénovation de l'architecture a heureusement coincidé avec une vague de prospérité et une forte recrudescence d'activité dans le bâtiment. En quelques années, on réalisa en Angleterre plus que pendant les 20 années précédentes.

Le Museum of Modern Art de New-York organisa récemment une importante exposition d'architecture moderne anglaise qui réunit, à côté des noms déjà cités, une pléiade de jeunes architectes qui, à l'encontre de leurs collègues du continent, ont eu la possibilité et la satisfaction de pouvoir... réaliser!

A PROPOS DE L'EXPOSITION DE 1937

Tandis que s'ouvre l'Exposition, « Primavéra » célèbre son vingt-cinquième anniversaire. Voilà un quart de siècle que l'initiative de René Guilleré, accueillie par le « Printemps », introduisait pour la première fois, au cœur d'un grand magasin, l'art décoratif moderne.

Aujourd'hui, l'atelier Primavera sous l'heureuse impulsion de son directeur, Jacques Vienot continue à mener le bon combat. Il prend une large part à l'Exposition de 1937 et présente au Pavillon des Décorateurs: un Club de Vacances pour jeunes filles; au Pavillon Céramique et Verrerie: l'Art de la Table, des animaux en grès, des Faïences décorées, des Paysages et vases en poterie; au Pavillon l'Art des Fêtes, la composition décorative de la façade.

URBANISME

La ville de Lons-le-Saulnier va réaliser un projet que ses habitants attendaient depuis de longues années; la suppression du grand égout collecteur que constitue la petite rivière qui la traverse, la Vallière, cours d'eau à régime torrentiel, son débit passant au cours d'une année de 20 à près de 100.000 litres à la seconde.

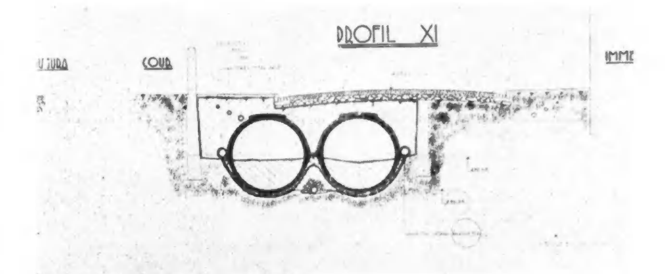
Quatre projets ont été présentés: celui de MM. Lelièvre et Jamme, a été retenu pour l'exécution. Il comporte essentiellement la canalisation de la Vallière dans deux gros tuyaux en ciment armé placés dans le lit même de la rivière.

Ces tuyaux mis en place, le lit sera comblé et une nouvelle voie à grand trafic établie sur son parcours; cette voie permettra de dégager les autres artères de plus en plus encombrées par le trafic automobile d'améliorer certains carrefours et de créer une gare d'autocars.

Cette opération entraînait l'assainissement de la ville, le réseau d'égout actuel étant des plus réduit. Après étude des deux solutions présentées par les auteurs du projet primé, la ville a adopté, sur le conseil de ses services de voirie, le système dit séparatif.

Ajoutons que la municipalité a confié à deux architectes, MM. PELLETIER et CENCELME, l'étude de son plan d'extension et d'embellissement.

Nous donnons ci-dessous le projet de MM. Lelièvre et Gamme qui sera exécuté.





BIBLIOGRAPHIE

REVUE INTERNATIONALE DE LA PROPRIÉTÉ BATIE

Septembre-décembre 1936.
Numéro spécial dédié au Xme congrès international de la propriété bâtie à Varsovie.
Les pays suivants étaient représentés: Allemagne, Autriche, Bulgarie, Estonie, Finlande, France, Italie, Lettonie, Pays-Bas, Pologne.

COLONISATION INTÉRIEURE

L'Association Internationale de l'Habitation avait porté devant le Congrès International de l'Habitation de Prague 1935 la question de la transplantation de la population et de la construction de colonies pour ouvriers et chômeurs dans les banlieues.

Elle a publié les rapports des pays qui se sont déjà attaqués à la solution de ce problème d'une extrême importance. Au moment où l'on parle de grands travaux d'urbanisation et de l'aménagement régional, il est intéressant de se rendre compte des résultats obtenus ou des solutions envisagées par des pays tels que l'Allemagne, l'Amérique, l'Angleterre, les Pays-Bas, l'Autriche, la Suisse, la Tchécoslovaquie où d'importantes réalisations existent depuis plusieurs années.

RECUEIL DE PLANCHES DE BÉTON ARMÉ
par J. Dahin

Dunod, éditeur.
26 × 41. 137 pages.
Tome I: Bâtiment.

L'auteur a réuni des documents qui seront utiles aussi bien à l'architecte qu'à l'entrepreneur. Dans une première partie on trouve des vues d'ensemble des principaux problèmes du béton armé appliqué aux travaux du bâtiment et une série de planches classées donnant des calculs pratiques, des barèmes et de nombreuses dispositions d'armatures. — Dans la deuxième partie de l'ouvrage sont exposés les principes du calcul du béton armé avec, à l'appui, des exemples concrets de constructions. Un chapitre est spécialement consacré au calcul des immeubles de rapport.

Un deuxième volume sera consacré aux travaux publics et ouvrages d'art (ponts, barrages, etc.) et aux systèmes hyperstatiques.

LA RÉPERCUSSION DES GRÈVES ET DES LOIS SOCIALES SUR LES MARCHÉS EN COURS
par Geo Minvielle

Texte et documentaire des documents officiels concernant la révision et la résiliation des marchés de droit administratif et de droit privé.
Librairie du Recueil Sirey.

MANUEL PRATIQUE DE LA RESPONSABILITÉ DES ARCHITECTES ET ENTREPRENEURS

Par Robert et René Lecourt.
Edition Dunod.

La question de la responsabilité est d'une importance primordiale dans la profession du constructeur. Pourtant, malgré le nombre d'ouvrages parus en la matière, une explication claire et précise des règlements souvent complexes et parfois contradictoires était extrêmement souhaitable.

Les auteurs (l'un docteur en droit, l'autre architecte) ont comblé cette lacune. Les trois parties de l'ouvrage traitent de la responsabilité des architectes et entrepreneurs avant et après la réception de l'ouvrage et de l'exercice de l'action en responsabilité.

DOCUMENTS SUR LES NOUVELLES MÉTHODES DE SOUDURE AUTOGÈNE OXY-ACÉTYLÉNIQUE
par R. Meslier

Publication de l'Office Central de l'Acétylène et de la Soudure Autogène.

AGENDAS DUNOD 1937

Dans la série des Agendas Dunod signalons deux petits volumes qui apportent au constructeur des renseignements concis et clairs:

1) LE BÉTON ARMÉ, par Victor Forestier.

I. Formules et renseignements divers — II. Calculs des moments fléchissants et efforts tranchants — III. Règlements officiels pour le calcul d'ouvrages en béton armé — IV. Matériaux. Mise en œuvre. Coffrage. V. Calcul de béton armé — VI. Bâtiments. Constructions industrielles — VII. Ponts — VIII. Murs de soutènement et barrages — IX. Conduites d'eau. Réservoirs, etc. — X. Travaux hydrauliques.

2) LE BATIMENT, par L. Aucamus et J. Couderc.

Première partie: Résistance des matériaux. Terrassements. Matériaux de construction. Chaux, ciment, mortier, béton, maçonneries. Métaux. Bois. Ecoulement des eaux.

Deuxième partie: Arpentage, nivellement, fouilles. Fondations. Charpente, menuiserie, planchers, escaliers, combles. Carrelage, dallage, empierrement, etc. Couverture. Chauffage et ventilation. Peinture et vitrerie, tenture. Plomberie. Eclairage. Honoraires, etc. Prix courants.

AIDE-MÉMOIRE DES INGÉNIEURS, ARCHITECTES, ENTREPRENEURS, CONDUCTEURS DE TRAVAUX, AGENTS VOYERS, DESSINATEURS, etc.

Partie pratique, formules, tables et renseignements usuels, par J. Claudel, 13me édition revue par A. Carnel, ingénieur des Ponts et Chaussées. 2 vol. 2.296 pages 14 × 22, 1.613 figures.

La première édition de cet ouvrage remonte à 1846. La présente est entièrement refondue et mise à la hauteur des progrès de l'industrie et de la construction actuelle, pourtant on a respecté l'esprit dans lequel cette œuvre avait été primitivement conçue: c'est un résumé méthodique de règles que les constructeurs ont à appliquer, tant au cours de la préparation des projets que pour assurer leur parfaite exécution.

Tome I. — MÉCANIQUE. — Machines en général. Résistance des matériaux. Ouvrages en béton armé. Hydraulique. Canaux et rivières. Hydraulique. Turbines. Machines élévatoires. Distribution d'eau, assainissement. Electricité. Télégraphie et téléphonie sans fil. Législation.

Tome II. — Routes. Cubature des terrasses. Mouvement des terres. Canaux. Calcul et construction des ponts-tunnels-murs de soutènement. Voûtes. Ponts. Moteurs à vapeur et à gaz. Chemins de fer. Matériel roulant. Exploitation technique. Automobiles. Architecture Matériaux de construction. Géologie. Pierres de construction.

CALCUL ET EXÉCUTION DES OUVRAGES EN BÉTON ARMÉ

Par Victor Forestier - Dunod.
Tome I: Documents officiels. Méthode générale de calcul. Mise en œuvre.

Les méthodes classiques de calcul du béton armé, basées sur la circulaire du 19 juillet 1934, sont clairement exposées. Des exemples de calcul pratique suivant chaque partie théorique. Une importante partie de l'ouvrage est consacrée à la préparation et à la mise en œuvre du béton armé. Les propriétés du béton armé, coffrages, dosage, précautions générales, transport, les différentes méthodes de mise en œuvre, épreuves et contrôle de la résistance du béton y sont traités d'une façon claire et précise.

LES CONSTRUCTIONS HYPERSTATIQUES
par A. de Marneffe

219 pages 13 × 21 avec 46 figures, 1937 - Dunod, éditeur.
Dunod, éditeur, 92, rue Bonaparte, Paris.

L'emploi du béton armé a extrêmement développé l'utilisation de la continuité entre les éléments des constructions, et quand le constructeur aborde l'étude de ces constructions dites hyperstatiques, il est souvent dérouté par la multiplicité des méthodes de calculs que les divers auteurs lui présentent.

M. A. de Marneffe s'est attaché à faire ressortir le principe commun aux diverses méthodes; il classe ensuite les différents procédés pour rendre pratique l'application de la méthode générale et apporte une nouvelle contribution à la simplification de certains d'entre eux.

L'auteur traite enfin, à titre d'application, le calcul des ossatures rigides à muliples étages et celui de la poutre Vierendeel de hauteur constante. Cet ouvrage présente donc un aperçu très complet sur la documentation internationale concernant le calcul des constructions hyperstatiques.

AÉROPORTS
par MM. Hubbard, Miller Mc Clintock et Williams

Edition de la Harvard University Press, Cambridge (Etats-Unis).

On connaît l'énorme développement du trafic commercial aérien aux Etats-Unis.

Des centaines d'aéroports sont en service depuis des années. L'expérience amassée durant ce temps a servi aux auteurs pour l'établissement d'une documentation très complète sur les questions de l'établissement, l'administration et la situation légale des aéroports aux Etats-Unis.

Rappelons à cette occasion que « l'Architecture d'Aujourd'hui » a édité un numéro spécial consacré aux aéroports (N° 9, 1936).

(ARCHITECTURE INDUSTRIELLE) INDUSTRIAL ARCHITECTURE

Présenté par C. G. Holme.
Edition: The Studio L T D, 44. Leicester Square W. C. 2. - 208 pages. de l'ingénieur. Toute construction quelle qu'elle soit, appelée à servir de cadre à une activité humaine, peut et doit être conçue avec la recherche — non pas d'une « esthétique » — mais d'une harmonie. Cette harmonie, cet équilibre, c'est le but et le résultat d'une collaboration de l'ingénieur et de l'architecte et non une « spervision » de l'un ou de l'autre). L'ouvrage de C. G. Holme réunit une magnifique documentation photographique de tous les pays: usines, hangars, tunnel, garages, marchés couverts, construction de chemins de fer, travaux publics, etc., etc. De beaucoup de ces réalisations se dégage une beauté certaine, due à l'unique souci des constructeurs de faire mathématiquement « juste ».

Chaque œuvre est présentée par un court texte expliquant les données du problème et la solution appliquée.

Très bel ouvrage de documentation générale.

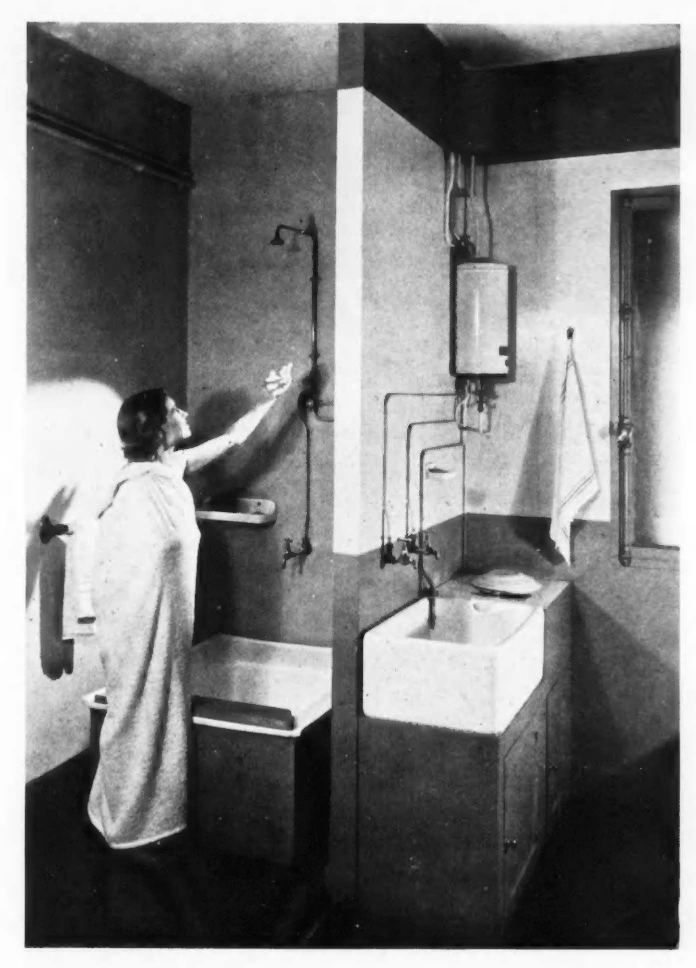


Photo Sartony

CHAUFFE-EAU INSTANTANÉ OU CHAUFFE-EAU A ACCUMULATION ?

Il n'est pas d'habitation... habitable, de nos jours, si la question de l'eau chaude n'y a pas été résolue à la satisfaction de l'habitant.

Elle l'est, toutes les fois que l'architecte a prévu un combustible pratique et des appareils adaptés à la nature de l'habitation et au genre de vie de ses occupants.

Le combustible pratique est connu depuis longtemps: c'est le gaz, qui permet de chauffer l'eau dans des conditions de rapidité, de propreté, d'hygiène et d'économie qu'aucun autre mode de chauffage n'est à même de procurer.

Mais il ne suffit pas qu'un combustible réunisse toutes les qualités, il faut qu'il soit judicieusement employé, c'est-à-dire que des appareils d'une construction rationnelle lui permettent, en quelque sorte, d'extérioriser les aptitudes potentielles qu'il tient de sa nature.

Entre le chauffe-bains au gaz modèle 1871 qui, sauf erreur, a été le premier en date et le chauffe-bains au bois, alors généralement en honneur, où était la différence? L'un et l'autre, d'égal encombrement, préparaient un bain en une heure. Une seule qualité du gaz était, par ce progrès, mise en évidence: sa propreté.

Les appareils construits de nos jours mettent TOUTES les qualités du gaz en relief. Et cela est surtout vrai lorsque l'on porte son choix sur ceux de ces appareils que les techniciens frappent — après examen sévère — de leur estampille A. T. G, laquelle garantit que leur emploi est capable de donner satisfaction aux plus exigeants.

***

Une qualité du gaz que certains de ces appareils font admirablement ressortir, c'est son aptitude à l'effet instantané, car de tous les modes de chauffage, il est SEUL à permettre le chauffage de l'eau au fur et à mesure du puisage.

Les appareils construits pour procurer au maximum cet avantage portent les noms de chauffe-eau et de chauffe-bains.

Entre les deux ferons-nous une différence?

Oui, parce que les techniciens ne tiennent pas les deux termes comme synonymes.

Le chauffe-eau, appareil quasi-universel, sert aussi bien à la cuisine pour fournir l'eau à 65° de la vaisselle qu'au cabinet de toilette pour le bain ou la douche à 40-45°. Le règlement d'estampillage, dont il est question plus haut, sépare le chauffe-eau du chauffe-bains par une limite de puissance qui correspond à un maximum de production, par minute, de 6 litres d'eau chauffés à 65° pour le chauffe-eau et à un minimum de 10 litres d'eau versés à 40-45° par minute pour le chauffe-bains.

***

Mais il n'est pas dit que cette qualité d'instantanéité de chauffage — dont on voit, sans qu'il soit besoin d'insister, dans quel genre de constructions elle sera surtout prisée — doive en toutes circonstances l'emporter sur toutes autres.

On peut rechercher l'économie. Alors le chauffe-eau à accumulation est peut-être mieux indiqué. En effet, celui-ci n'exige qu'un débit de gaz réduit de l'ordre de 400 litres par heure, alors qu'un chauffe-bains du plus petit modèle ne consomme pas moins de 5 m^3 environ dans le même temps. Et cette économie dans la consommation a sa répercussion dans la construction.

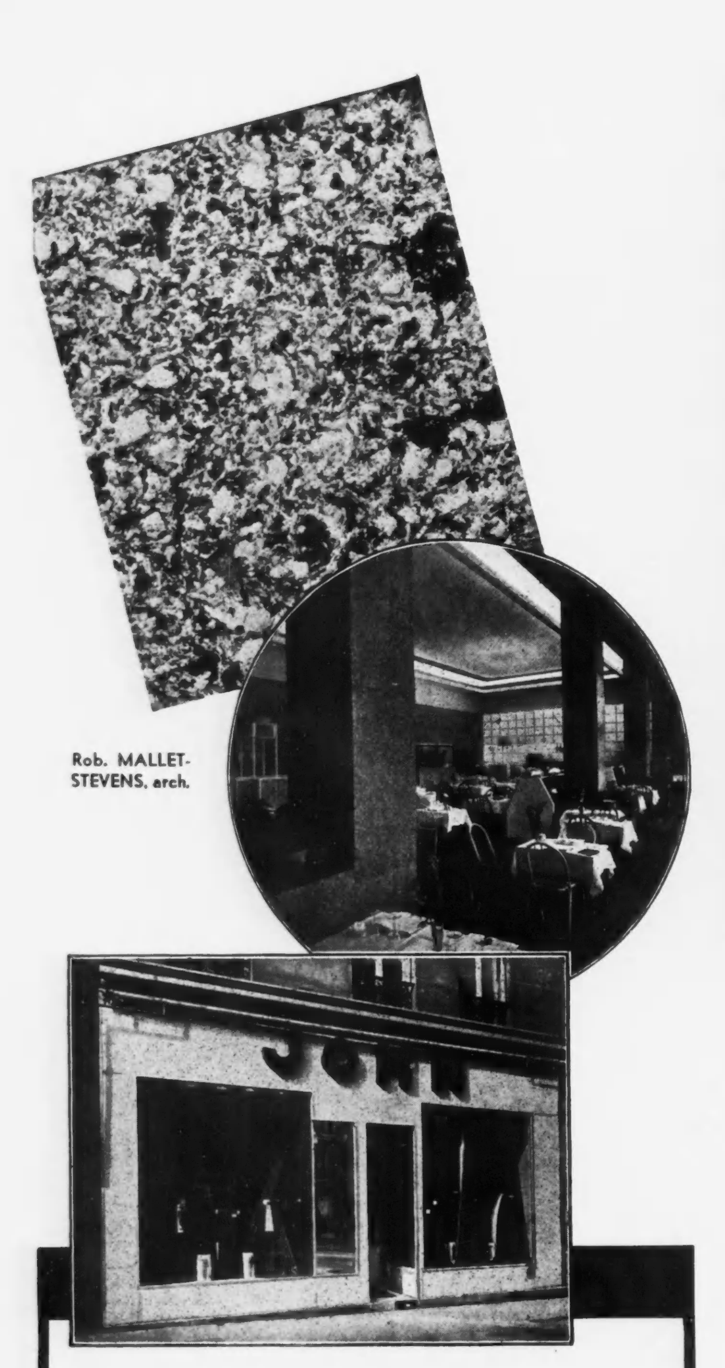
En effet, en raison même de la faiblesse du débit, les chauffe-eau à accumulation peuvent être alimentés par des tuyauteries de diamètres assez faibles et les plus petits compteurs peuvent les desservir, de sorte que leur installation se trouve considérablement facilitée là où le remaniement des conduites pourrait entraîner à de trop lourdes dépenses.

Mais tandis qu'avec un chauffe-bains, un bain, deux bains, trois bains, autant de bains successifs que l'on peut désirer sont prêts dans le temps strictement nécessaire au remplissage de la baignoire, avec le chauffe-eau à accumulation, dès que la réserve a été épuisée, il faut attendre plusieurs heures avant de pouvoir employer l'eau qui l'emplit.

Entre ces deux systèmes, c'est à l'architecte à peser le pour et le contre et à choisir celui qui paraît le mieux en rapport avec la destination de la construction.

Dans l'installation mixte que nous figurons ci-contre, on a équipé à peu de frais, en eau chaude un cabinet de toilette, pourvu d'un appareil à douche, et la cuisine attenante au moyen d'un chauffe-eau à accumulation.

Et ce dispositif qui a été adopté pour les habitations à bon marché de la ville de Paris peut être envisagé dans bien des cas.



Rob. MALLET-STEVENS, arch.

